

中国佛教百科全书

赖永海 主编

诗偈卷
书画卷

上海古籍出版社

中国佛教百科全书





诗偈卷
书画卷

张宏生 章利国 著

上海古籍出版社



图书在版编目(CIP)数据

中国佛教百科全书·诗偈、书画卷/张宏生,章利国著. —上海:上海古籍出版社,2000.12
ISBN 7—5325—2820—0

Ⅰ.中... Ⅱ.张... Ⅲ.①古典诗歌-关系-佛教-研究-中国②书法-关系-佛教-研究-中国-古代③绘画-关系-佛教-研究-中国-古代 Ⅳ.B94

中国版本图书馆CIP数据核字(2000)第59683号

中国佛教百科全书
诗偈、书画卷
张宏生 章利国 著
上海古籍出版社出版
(上海瑞金二路272号)
新华书店上海发行所发行 上海古籍印刷厂印刷
开本850×1156 1/32 印张17 插页30 字数407,000
2000年12月第1版 2000年12月第1次印刷
印数:1——6,000

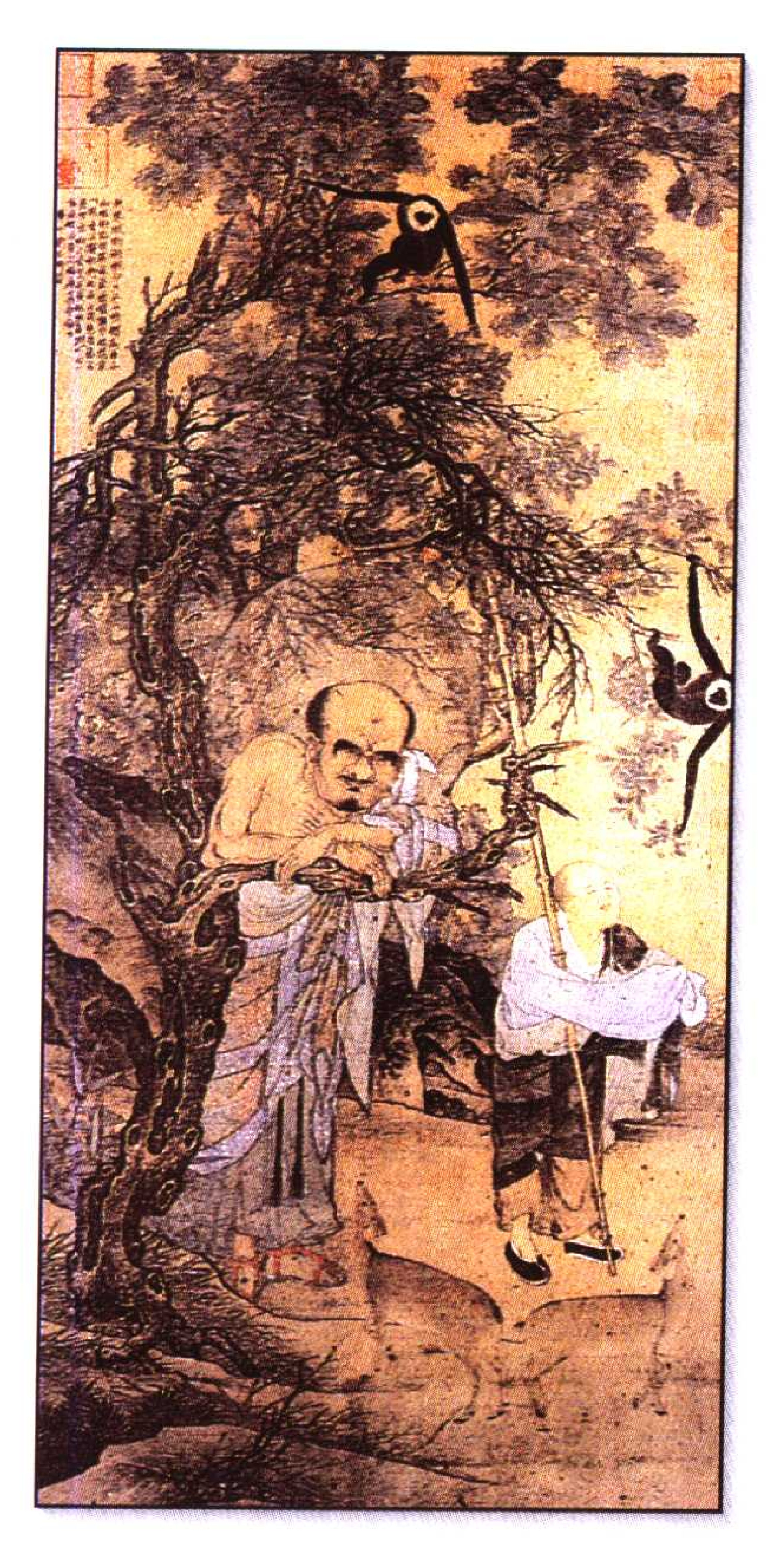
ISBN 7—5325—2820—0
B·321 定价:47.00元



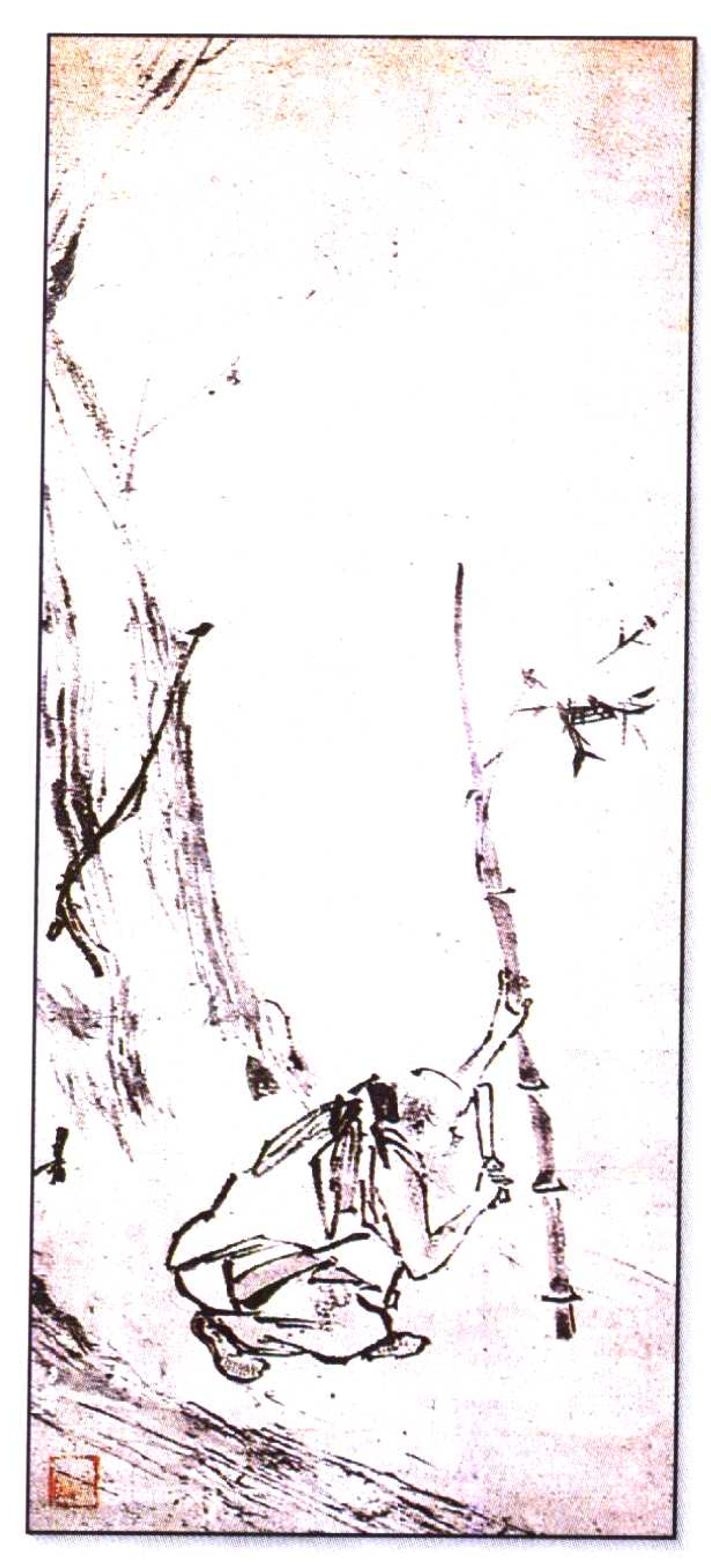
彩图一　六尊者像册　唐·卢楞伽



彩图四　大理国梵像图卷(局部)　宋·张胜温



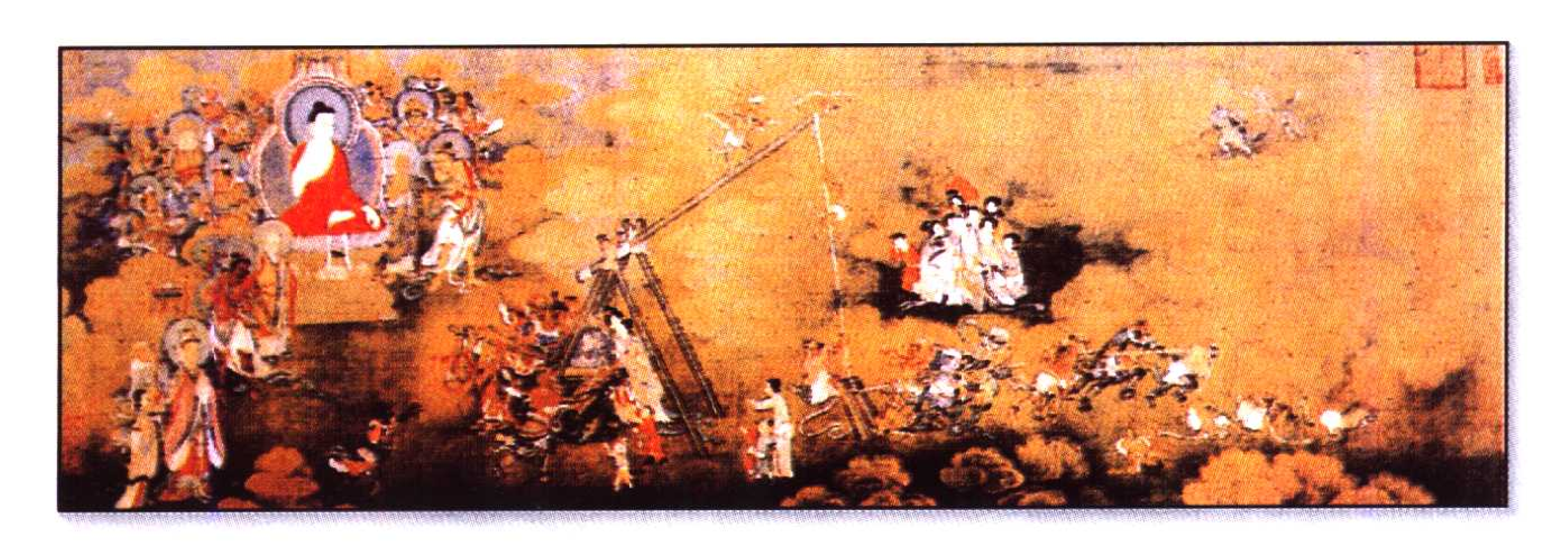
彩图二　罗汉图轴　宋·刘松年



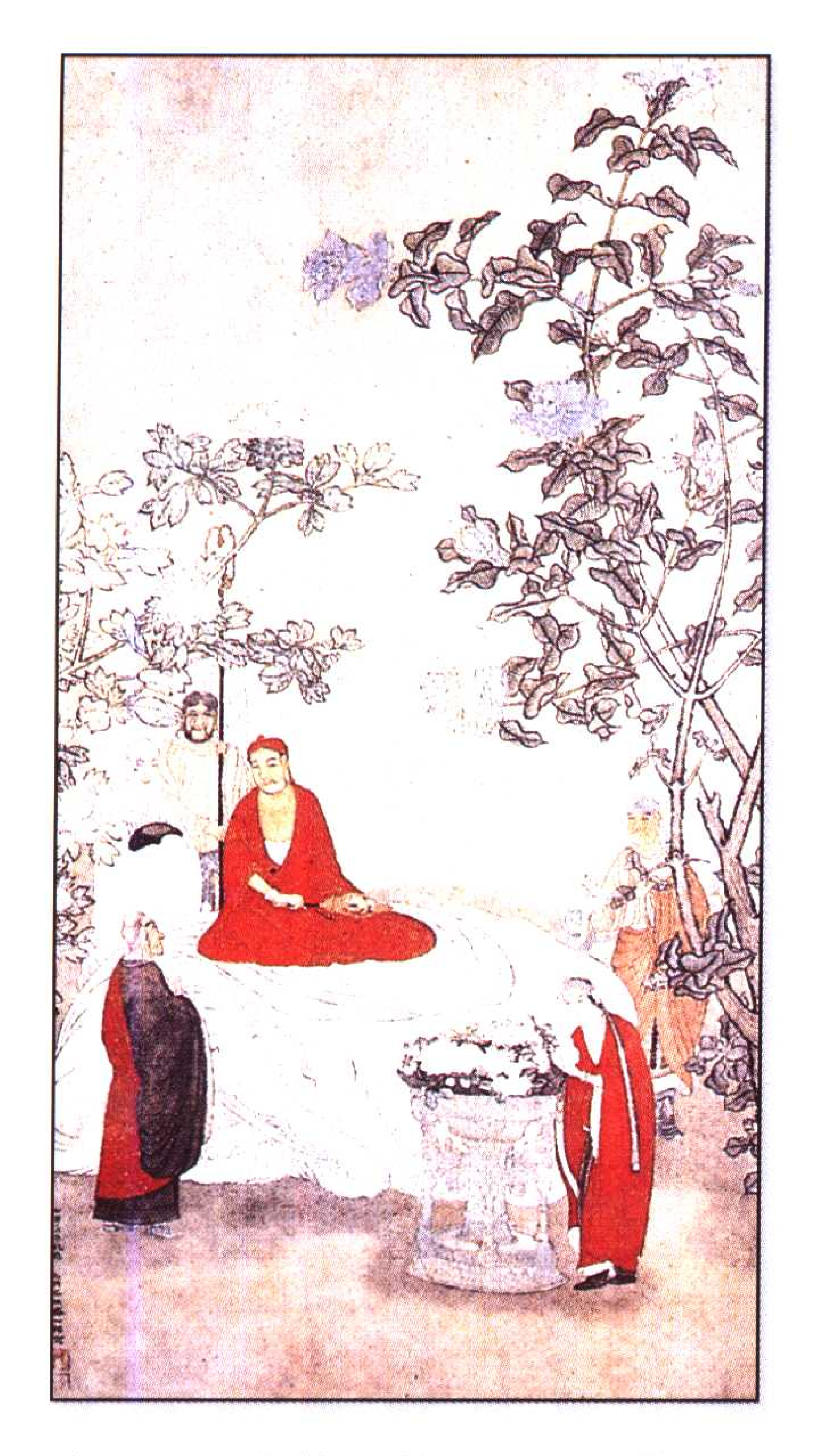
彩图三　六祖斫竹图轴
宋·梁楷



彩图五　红衣罗汉像卷　元·赵孟頫



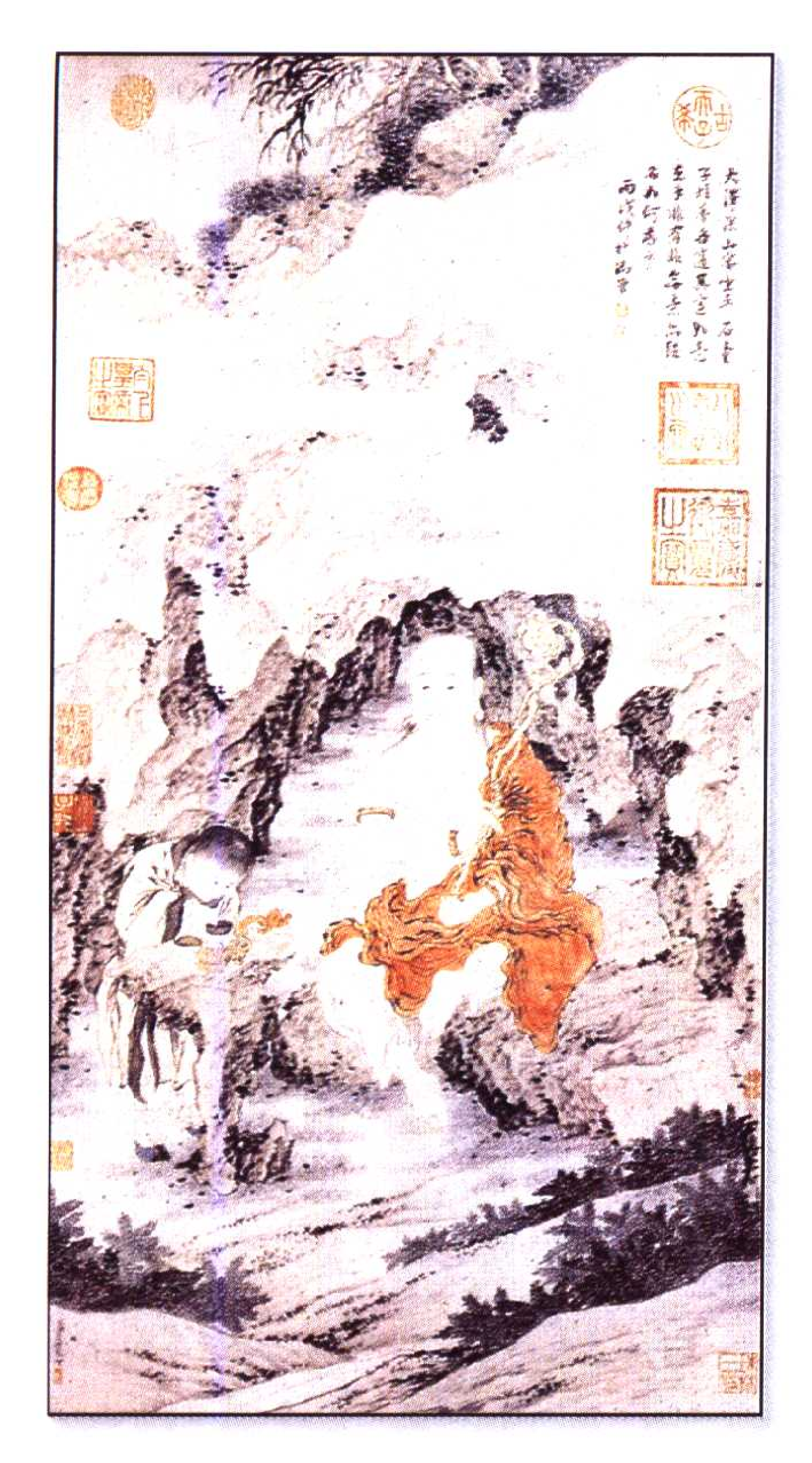
彩图六　鬼子母揭钵图卷　元·王振鹏(传)



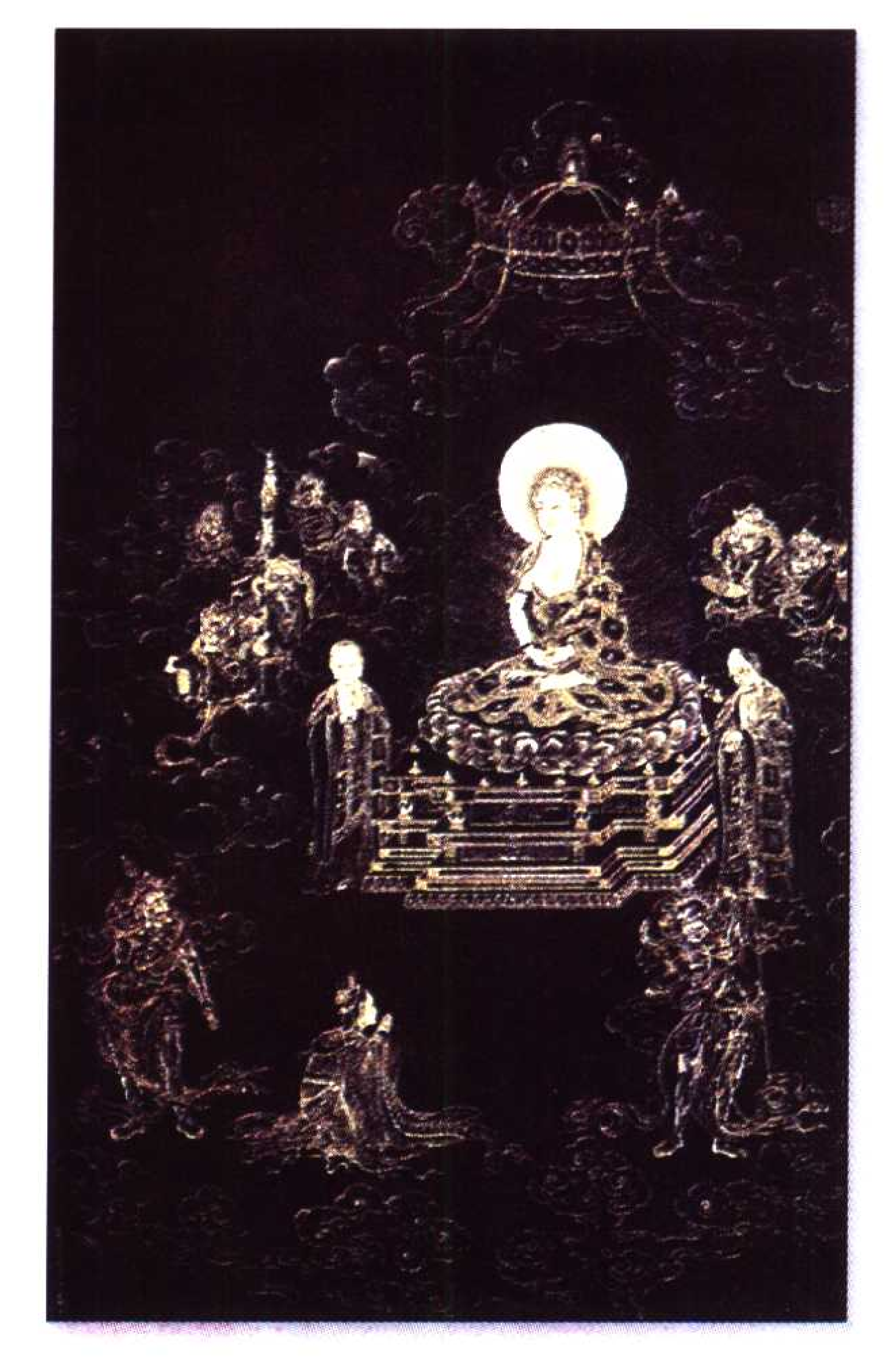
彩图七　佛像图轴　明・吴彬



彩图八　佛像图轴　清・金农



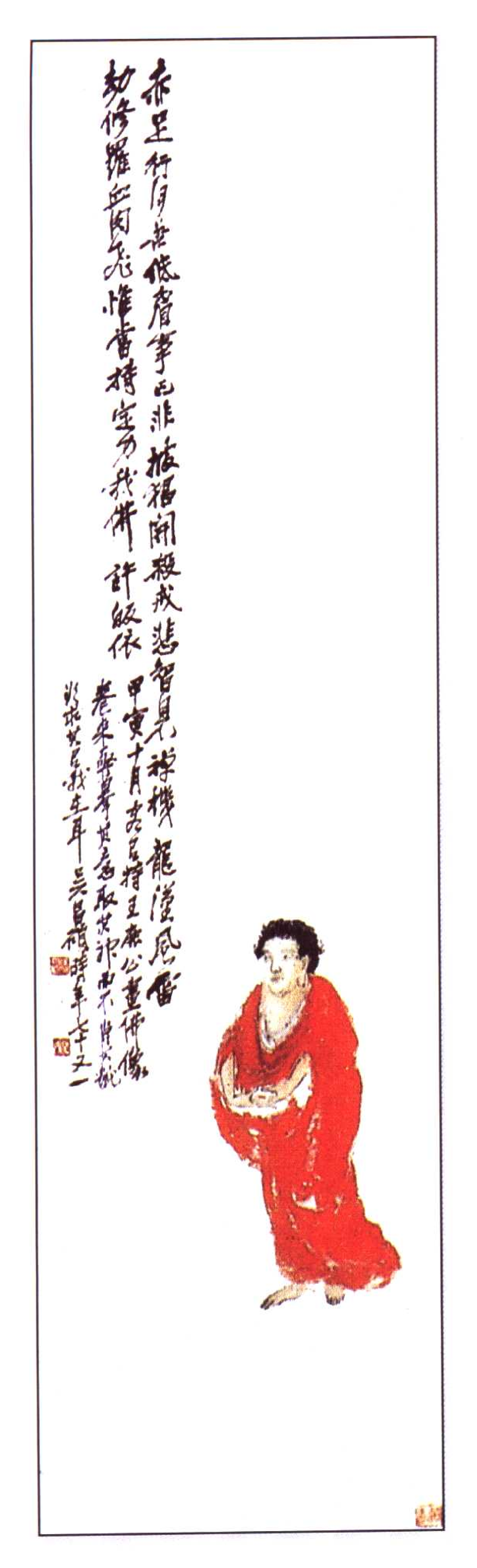
彩图九　罗汉图轴　清・金廷标



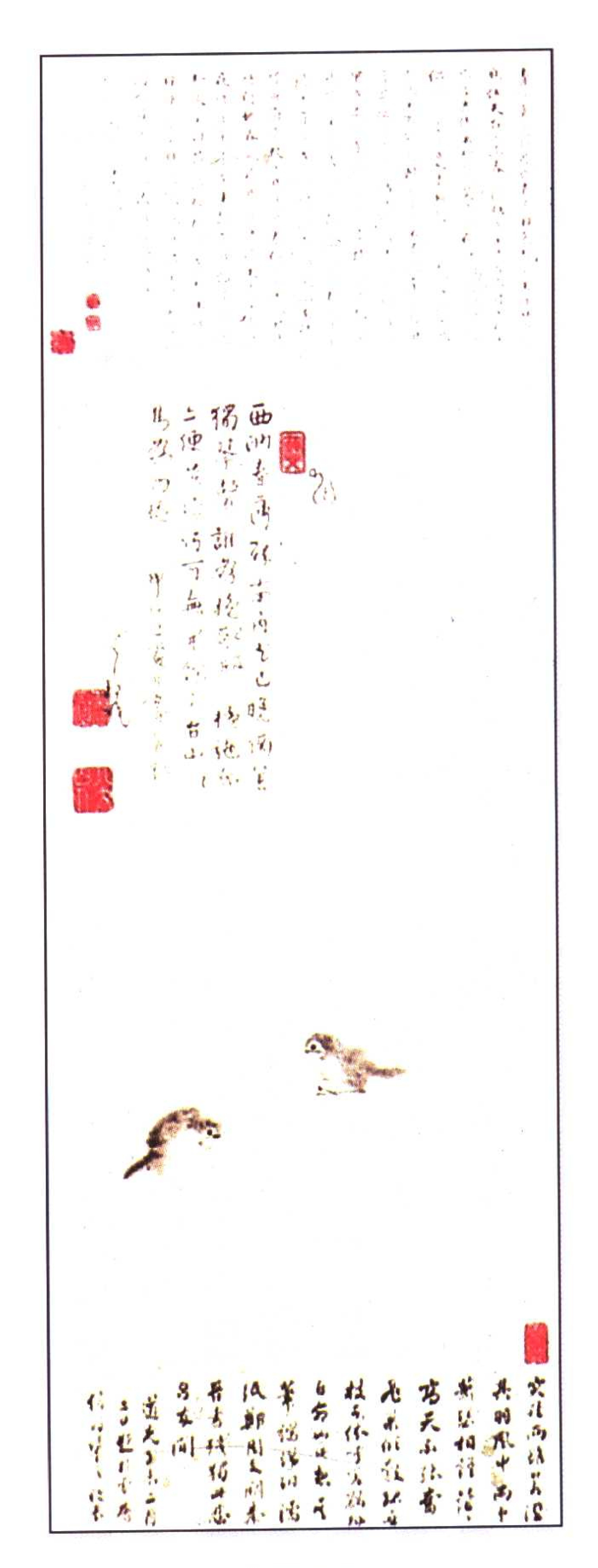
彩图十　无量寿佛图轴
清・丁观鹏



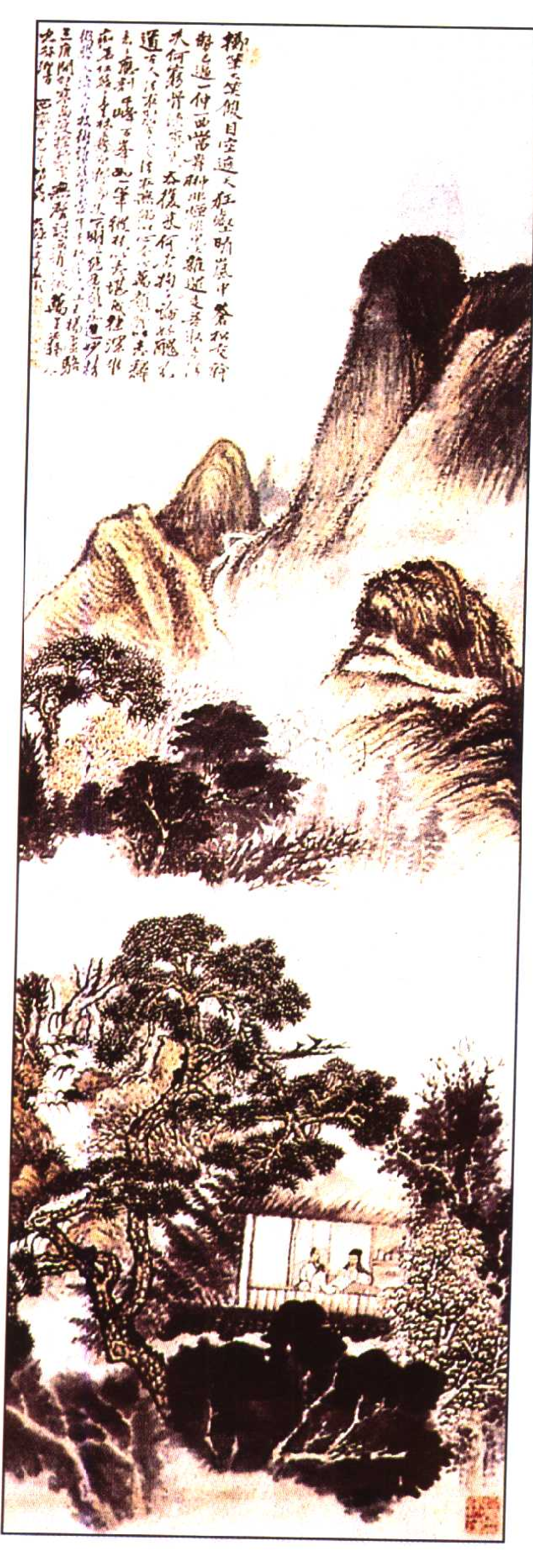
彩图十一　达摩图轴　清·苏六朋



彩图十二　佛像图轴
清・吴昌硕



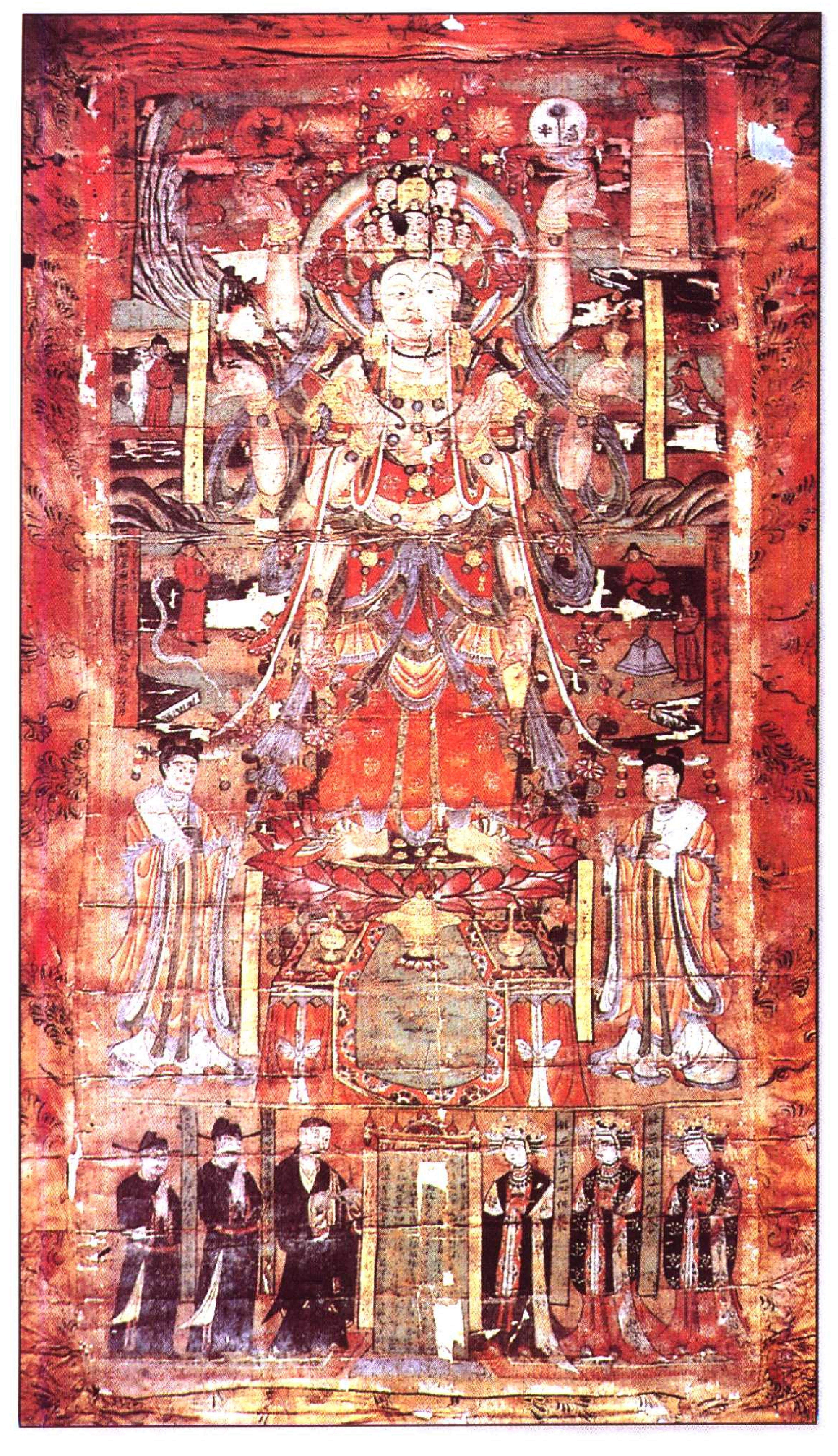
彩图十三　双鸟图轴
清・八大山人



彩图十四　狂壑晴岚图轴
清·释原济



彩图十五　无量寿佛图轴
清·释虚谷



彩图十六　八臂十一面观音像　五代·无款



彩图十七　燃灯佛授记释迦文图卷　宋·无款



彩图十八　维摩诘像
唐·敦煌莫高窟一〇三窟壁画



彩图十九　阿阇世王梦见佛涅槃
新疆拜城克孜尔千佛洞二〇五窟壁画



彩图二十一　七佛图(局部)　元·山西稷山县兴化寺壁画



彩图二十　吉祥天女
于阗·新疆和田县
丹丹乌里克废寺壁
画



彩图二十二　诃梨帝母与毕哩孕迦
明·北京法海寺大雄
宝殿壁画



彩图二十三　四天王木函彩画
（局部）　五代



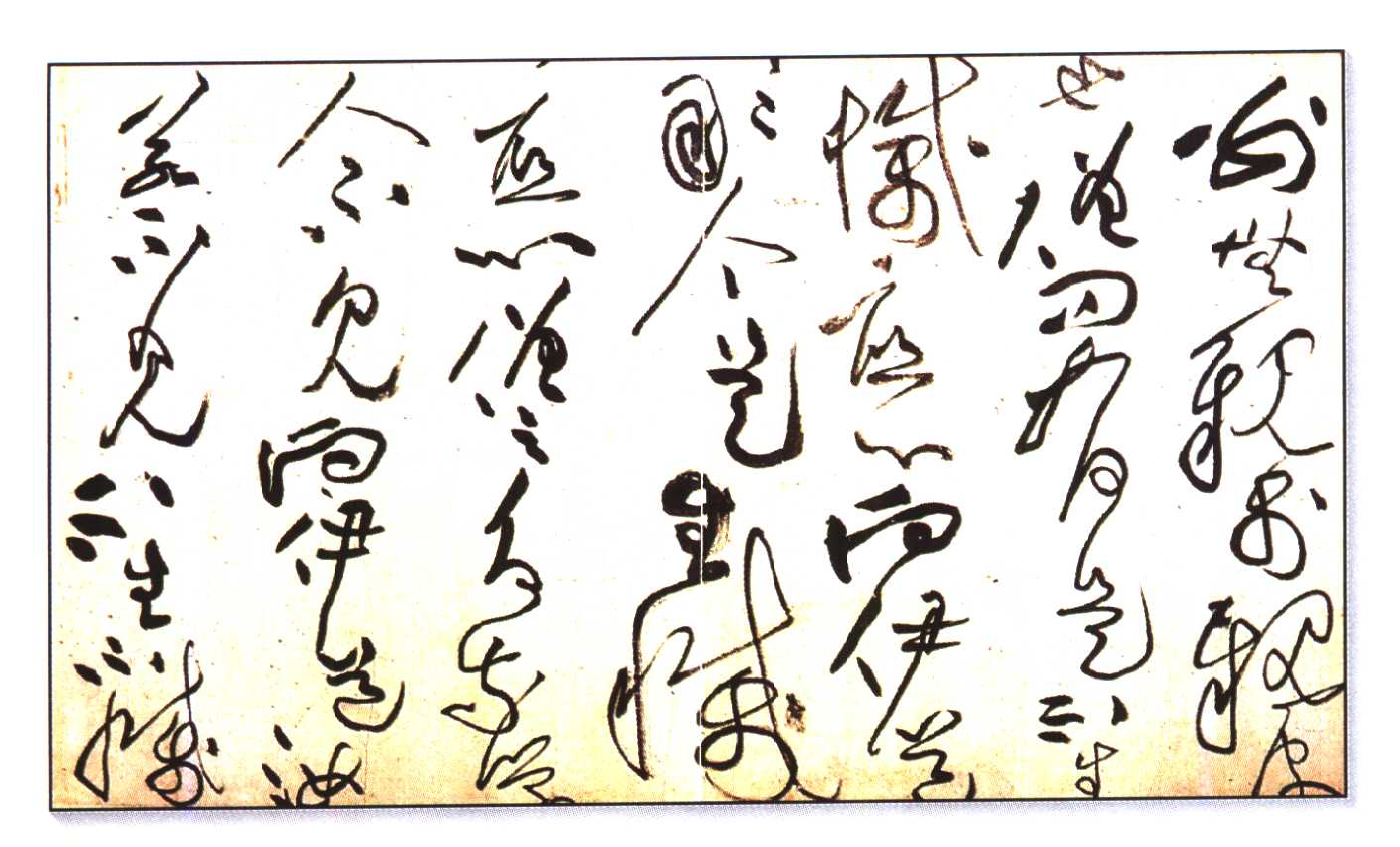
彩图二十四　伊阙佛龛碑
唐·褚遂良

尒時世尊遊舍衛城尒時者為聞和合結
式時非世間時也遊者有四何謂為四一者
行二者住三者坐四者卧以此四法是名遊
譬如世人言王出遊者到戲處或行住坐卧
佛遊舍衛亦復如是舍衛者是道士名也昔
有道士居住此地住古有王見此地好就道
士乞為立國以道士名号為舍衛如王舍城
昔有轉輪王更相代謝正住此城以其名故
号為王舍城舍衛亦復如是舍衛又名多有何謂多

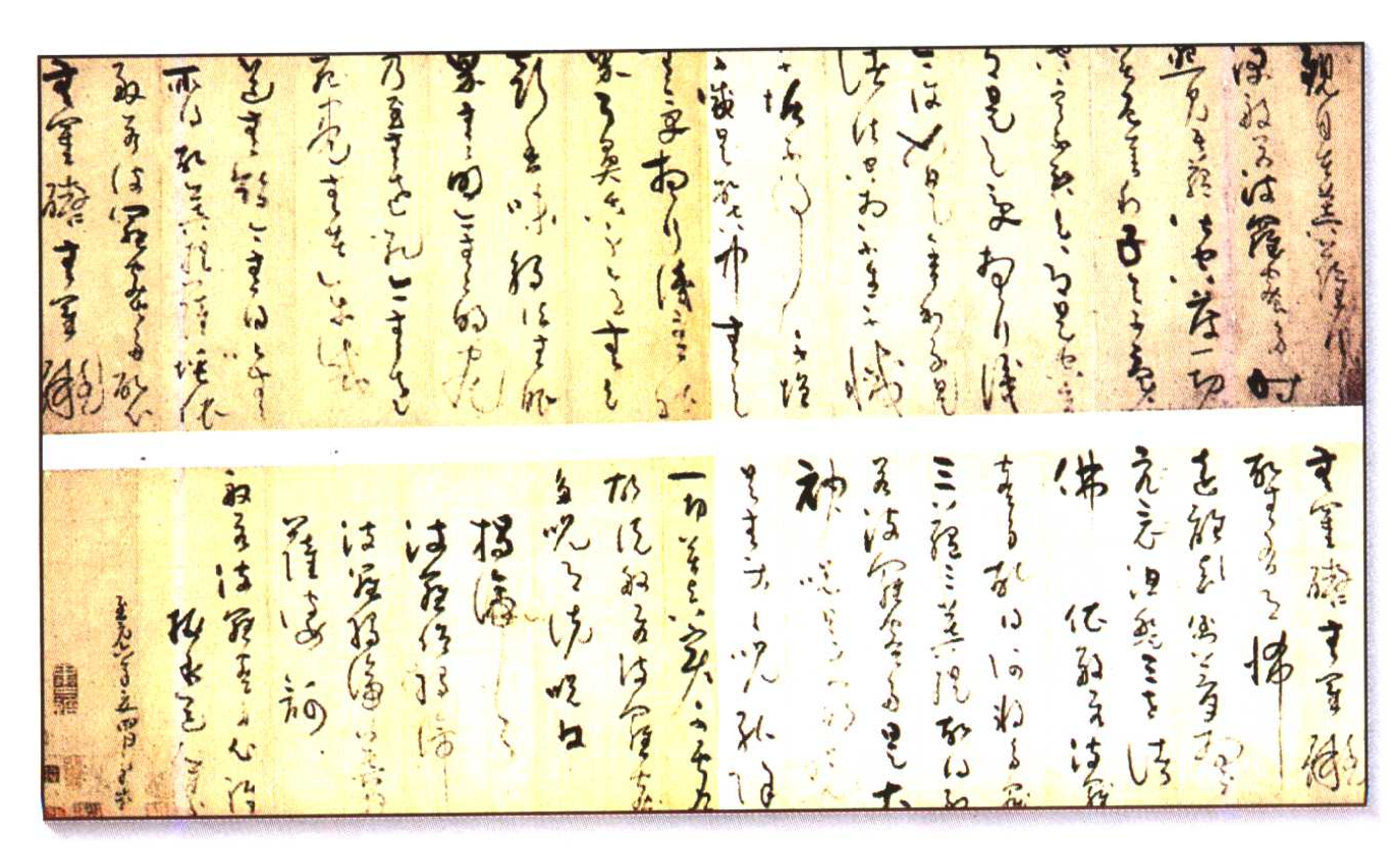
彩图二十五　善见律经卷
唐·国铨



彩图二十六　玄秘塔碑
唐·柳公权



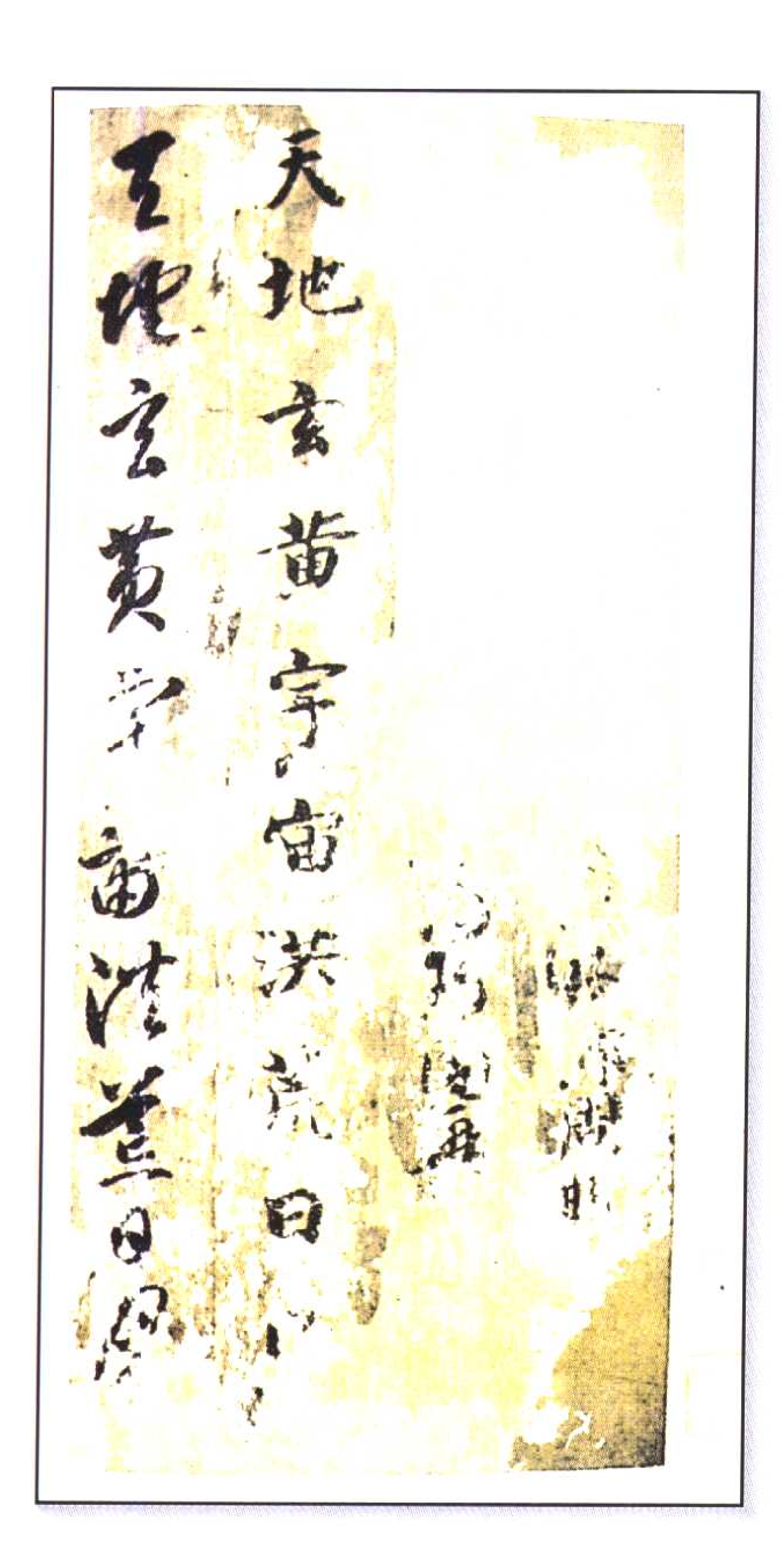
彩图二十七　诸上座帖　宋·黄庭坚



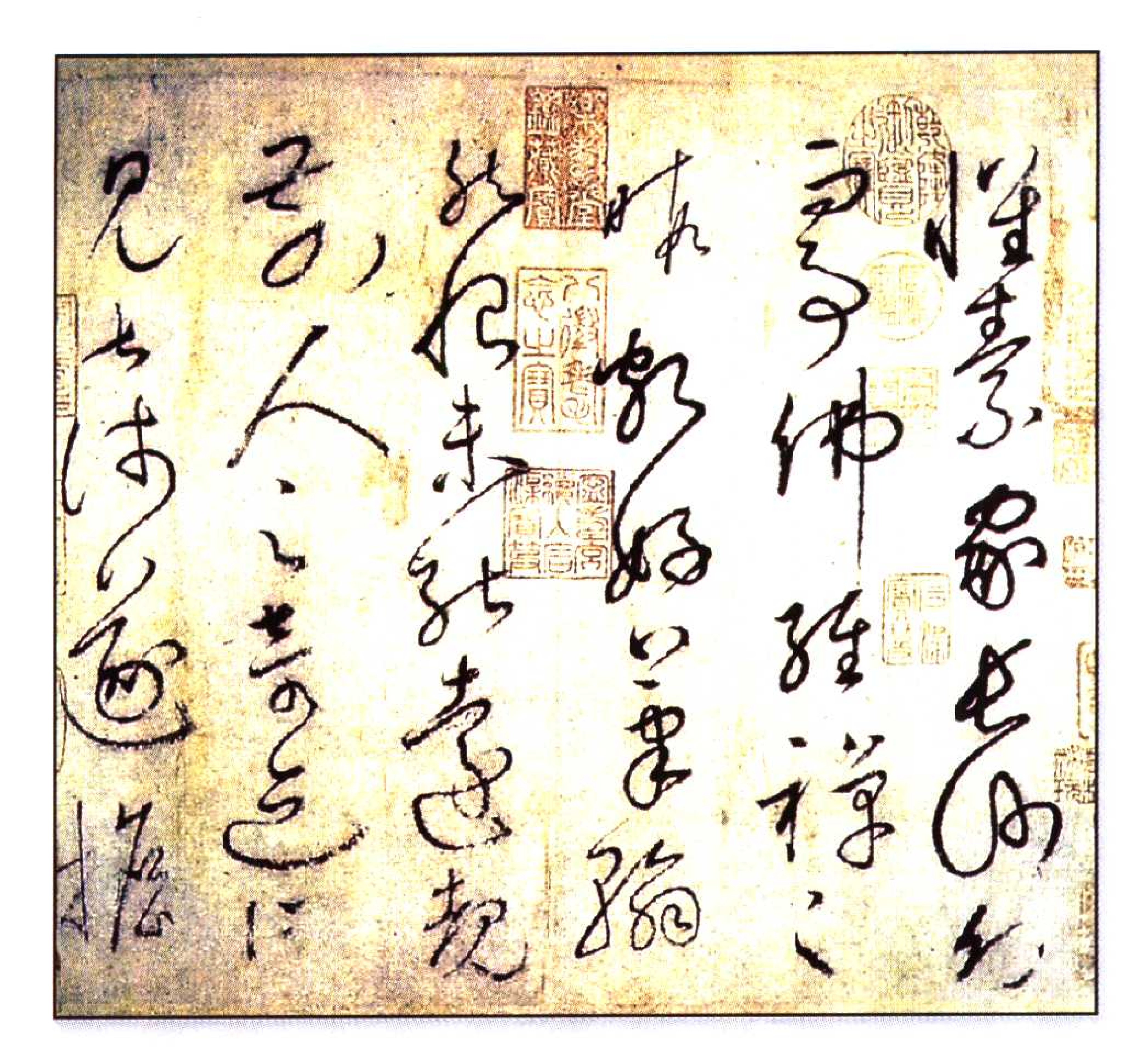
彩图二十八　心经卷　元·吴镇



彩图三十一　行书四箴轴
清·八大山人

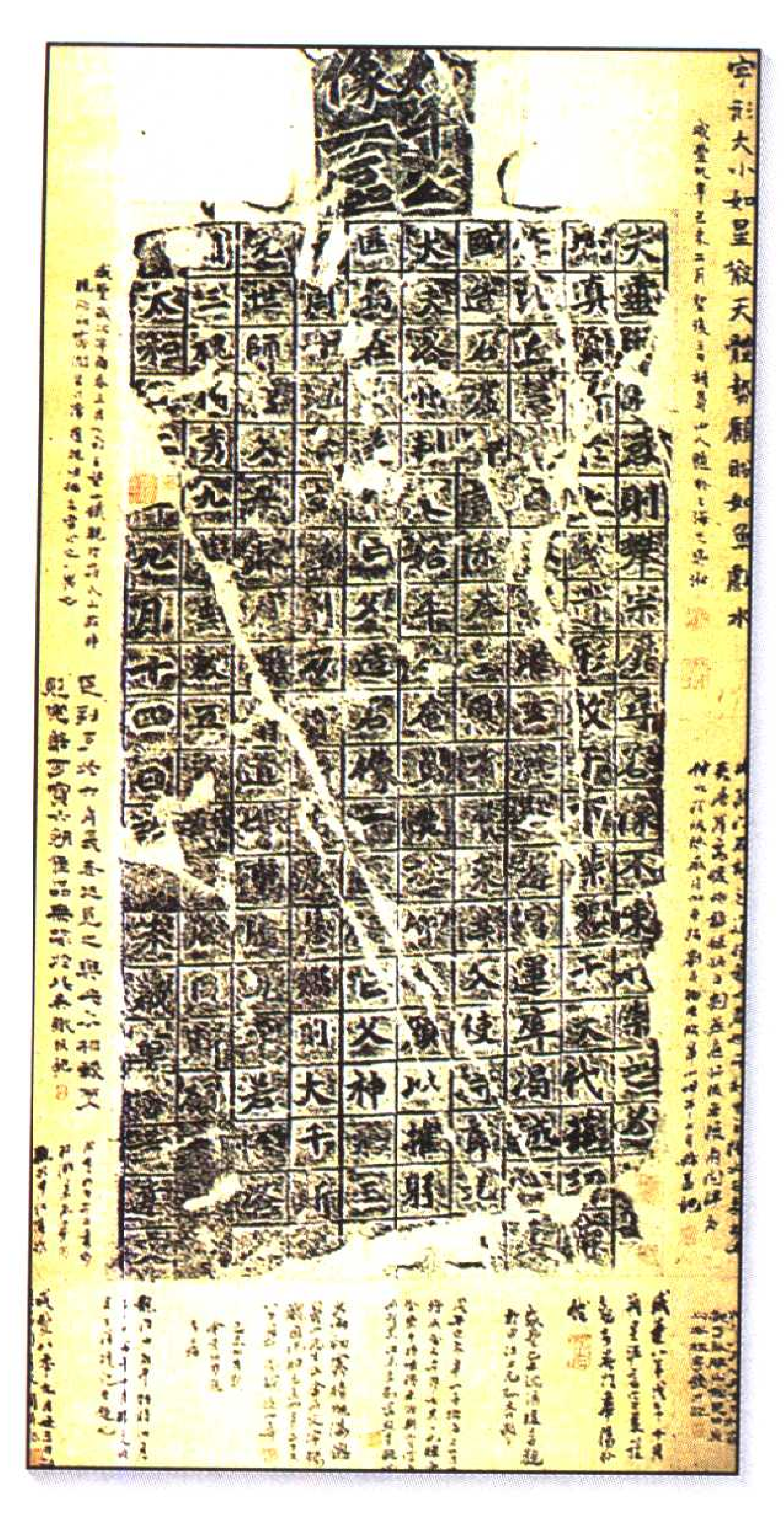


彩图二十九　真草千字文
隋·释智永



彩图三十　自叙帖　唐·释怀素

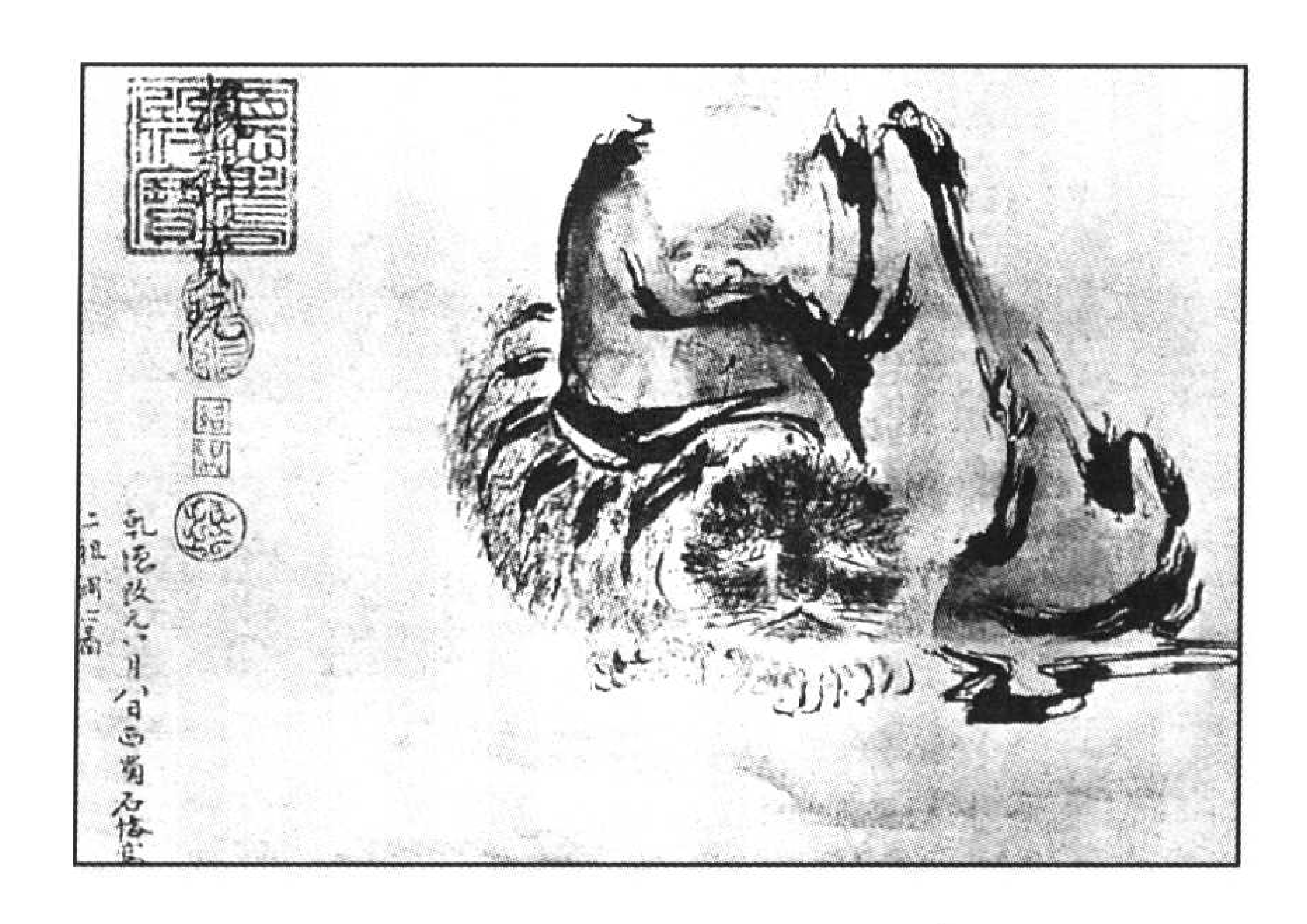
彩图三十二　法华经残卷



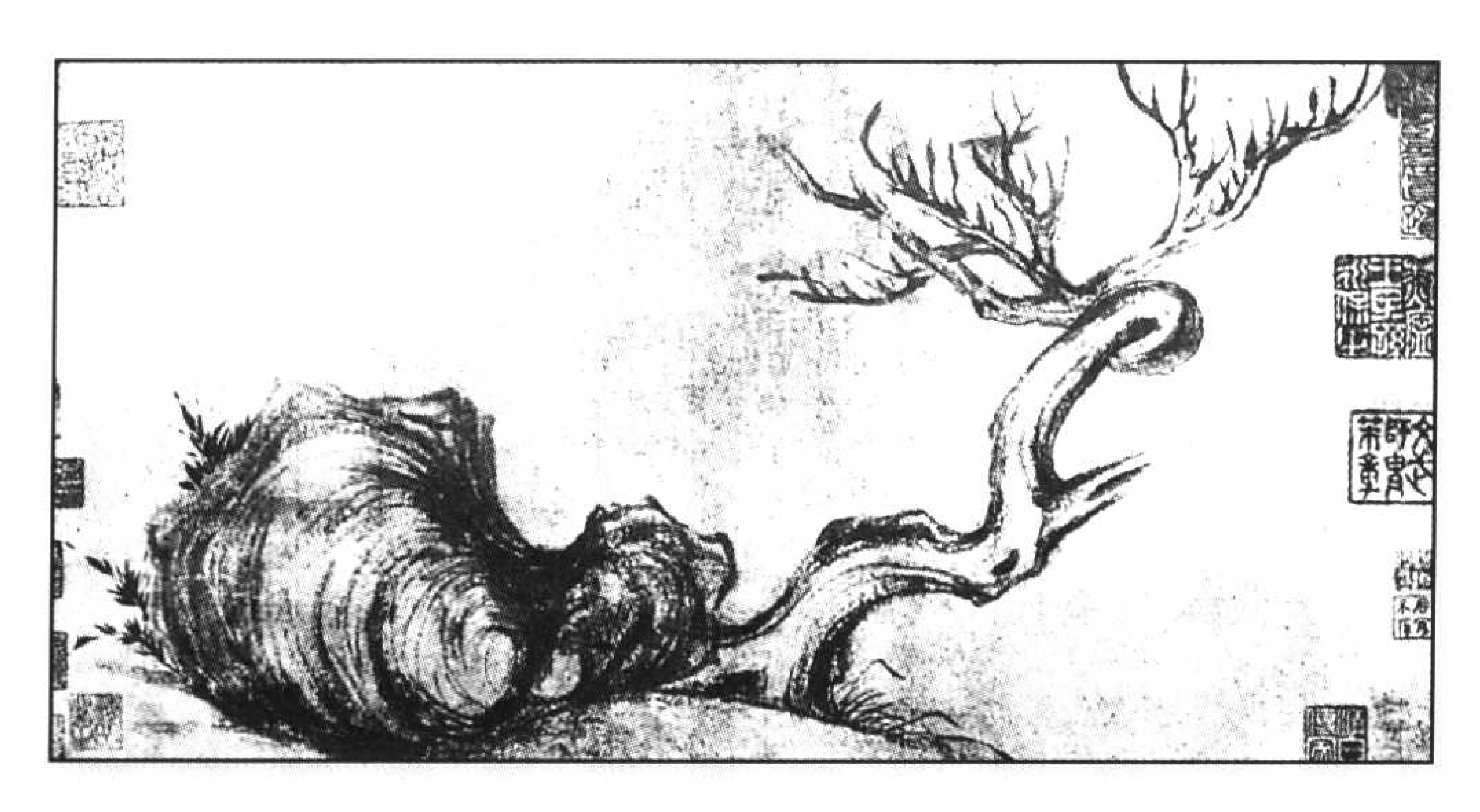
彩图三十四　始平公造像记
北魏



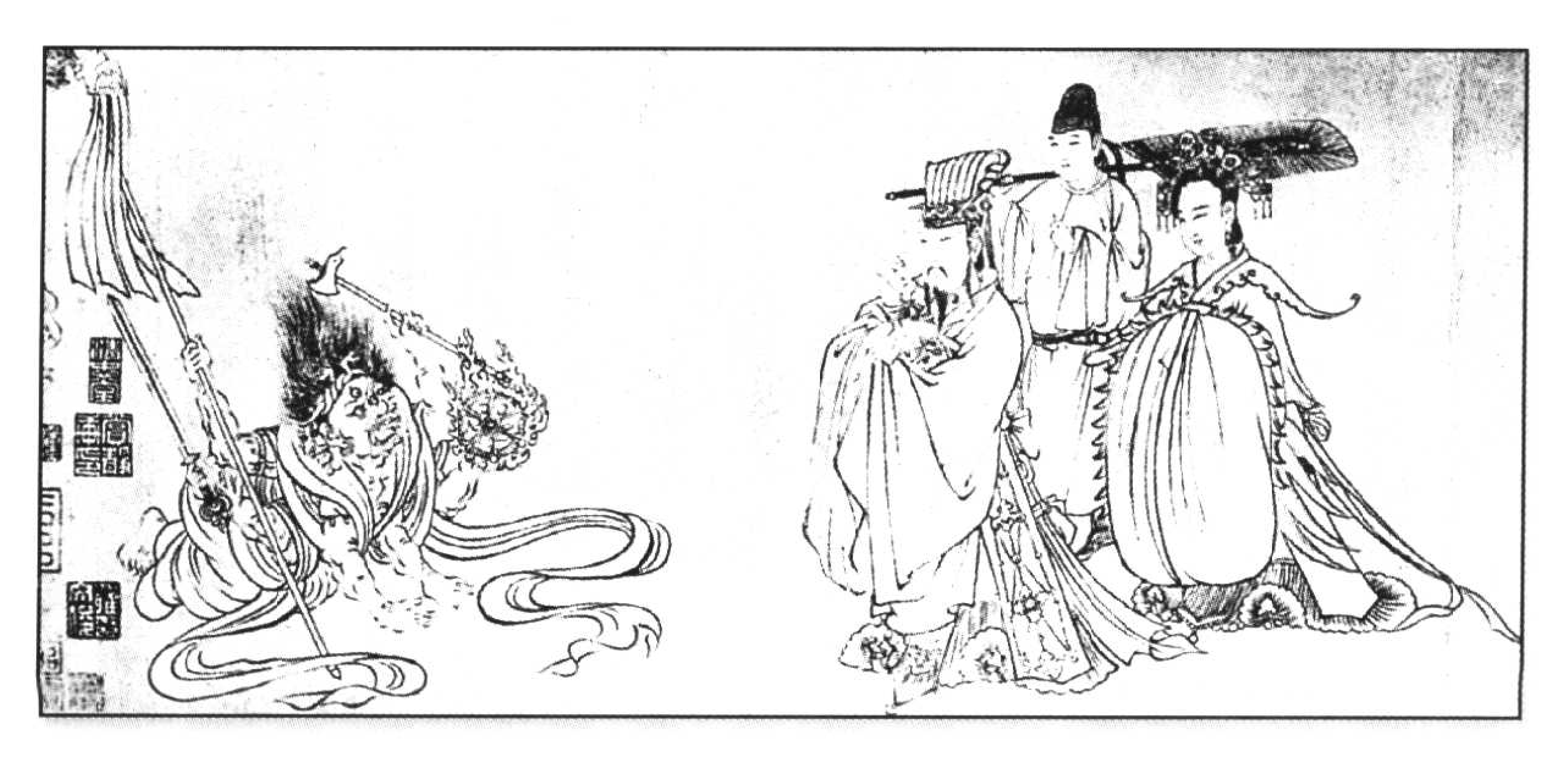
彩图三十三　华严经卷第四十一
北魏



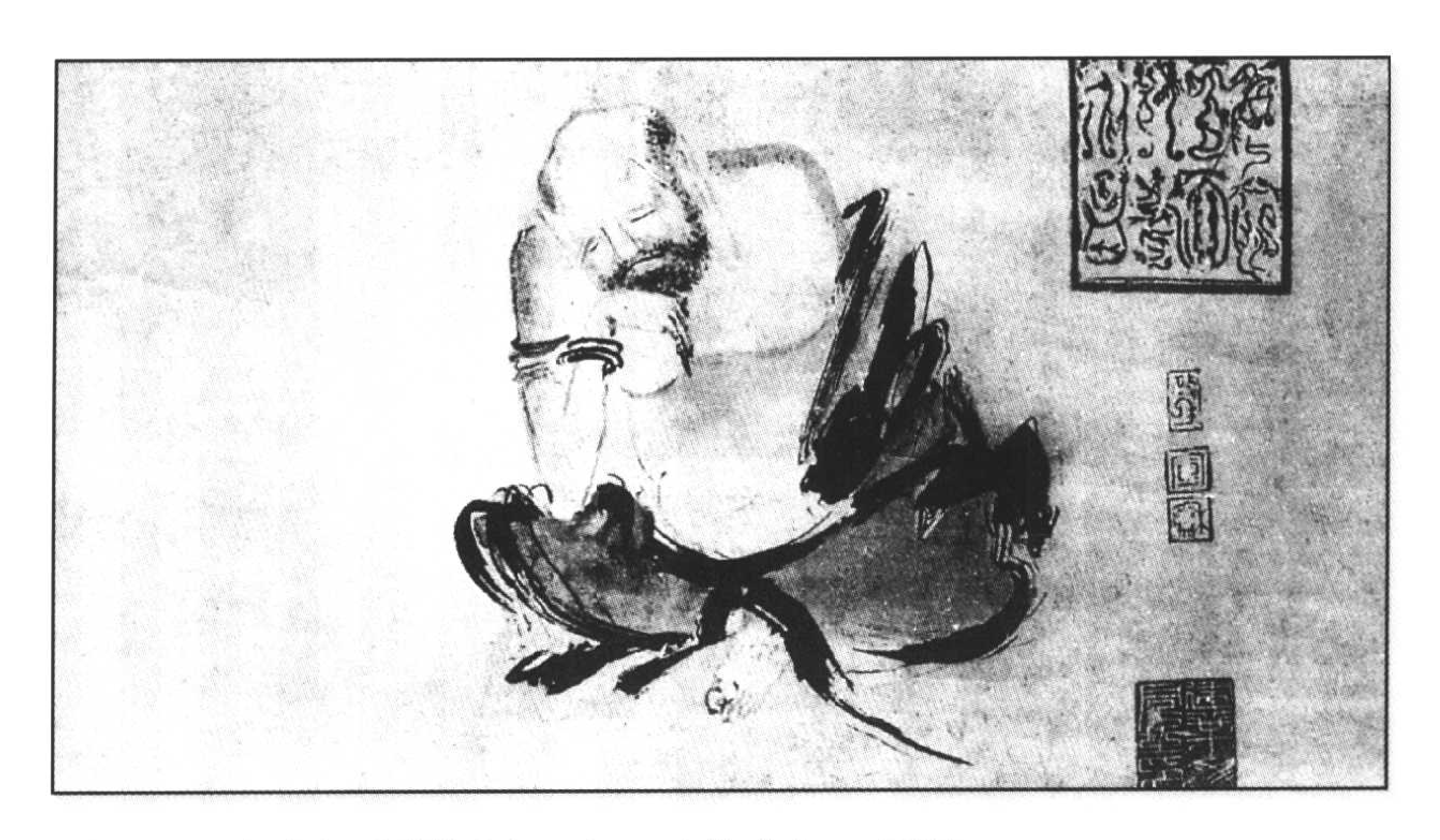
图三　二祖调心图卷(之一)　五代宋初 · 石恪



图五　枯木怪石图卷　宋 · 苏轼



图一　送子天王图卷　唐 · 吴道子(传)



图四　二祖调心图卷(之二)　五代宋初·石恪



图七　维摩演教图卷(局部)　宋·李公麟(传)



图二　不空金刚像　唐 · 李真

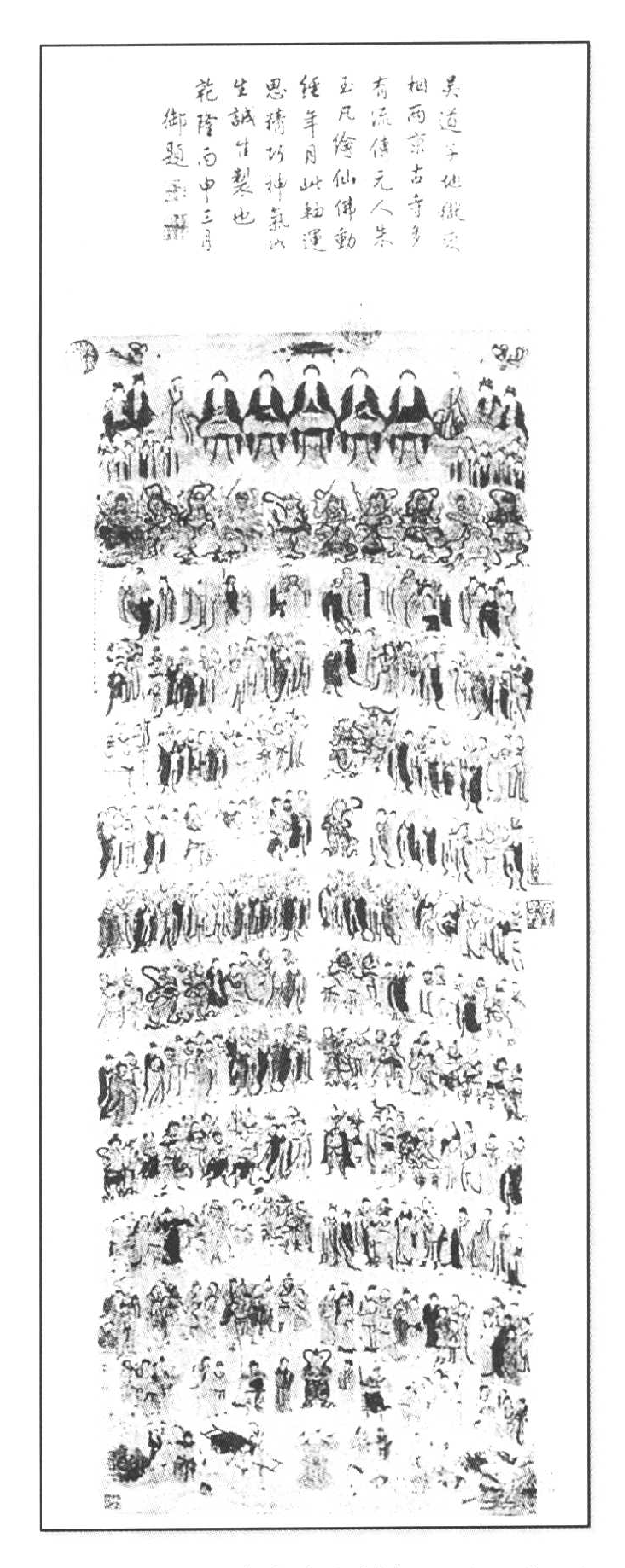


图六　维摩像轴　宋 · 李公麟(传)



图十　达摩像轴　元 · 赵孟頫





图十二　伏虎罗汉图轴　明·戴进　图十一　地狱变相图轴　元·朱玉



图九　八高僧故事图卷(之一)　宋·梁楷



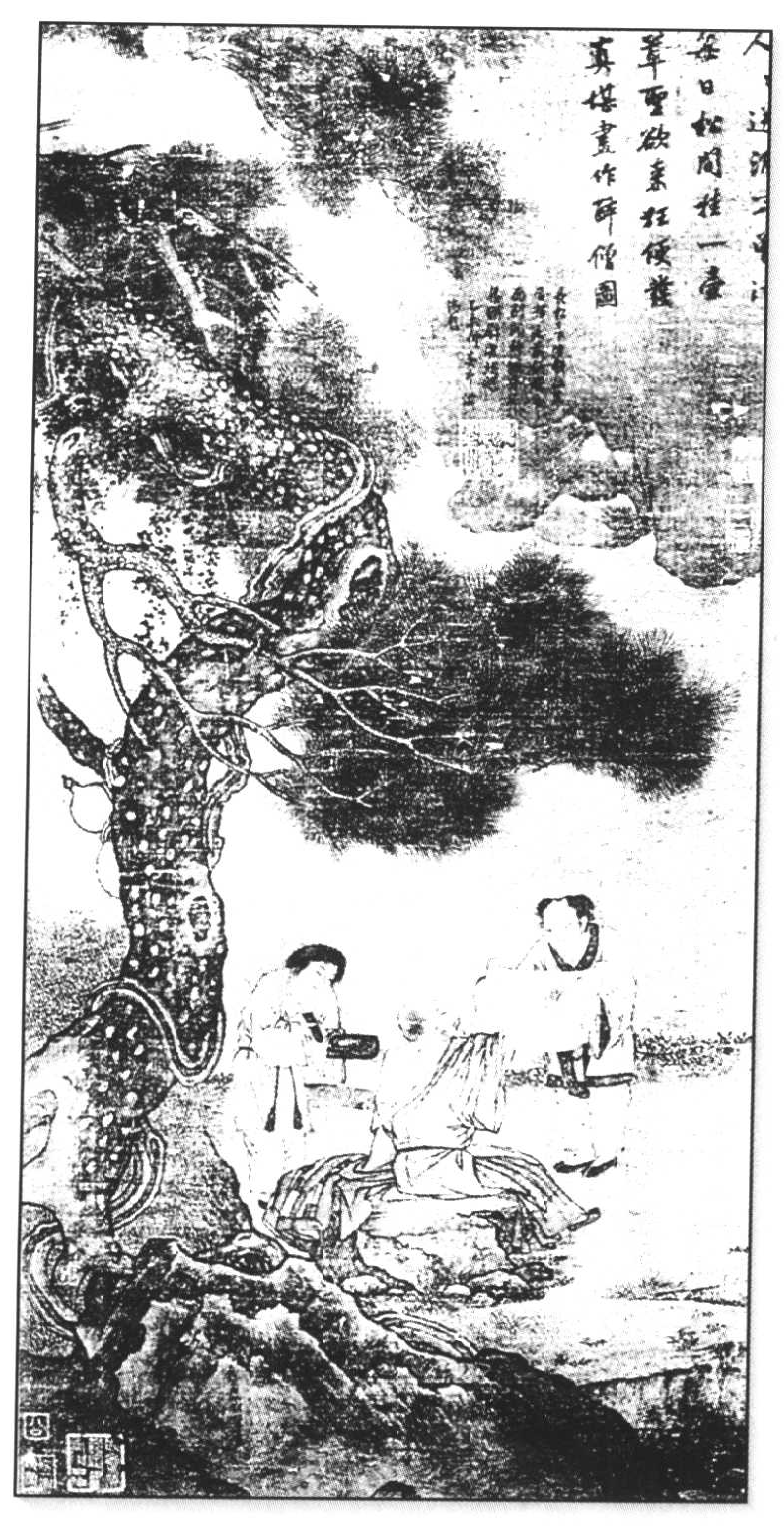
图十六　莲花大士像轴
明·邵弥



图十三　达摩像轴　明·朱见深



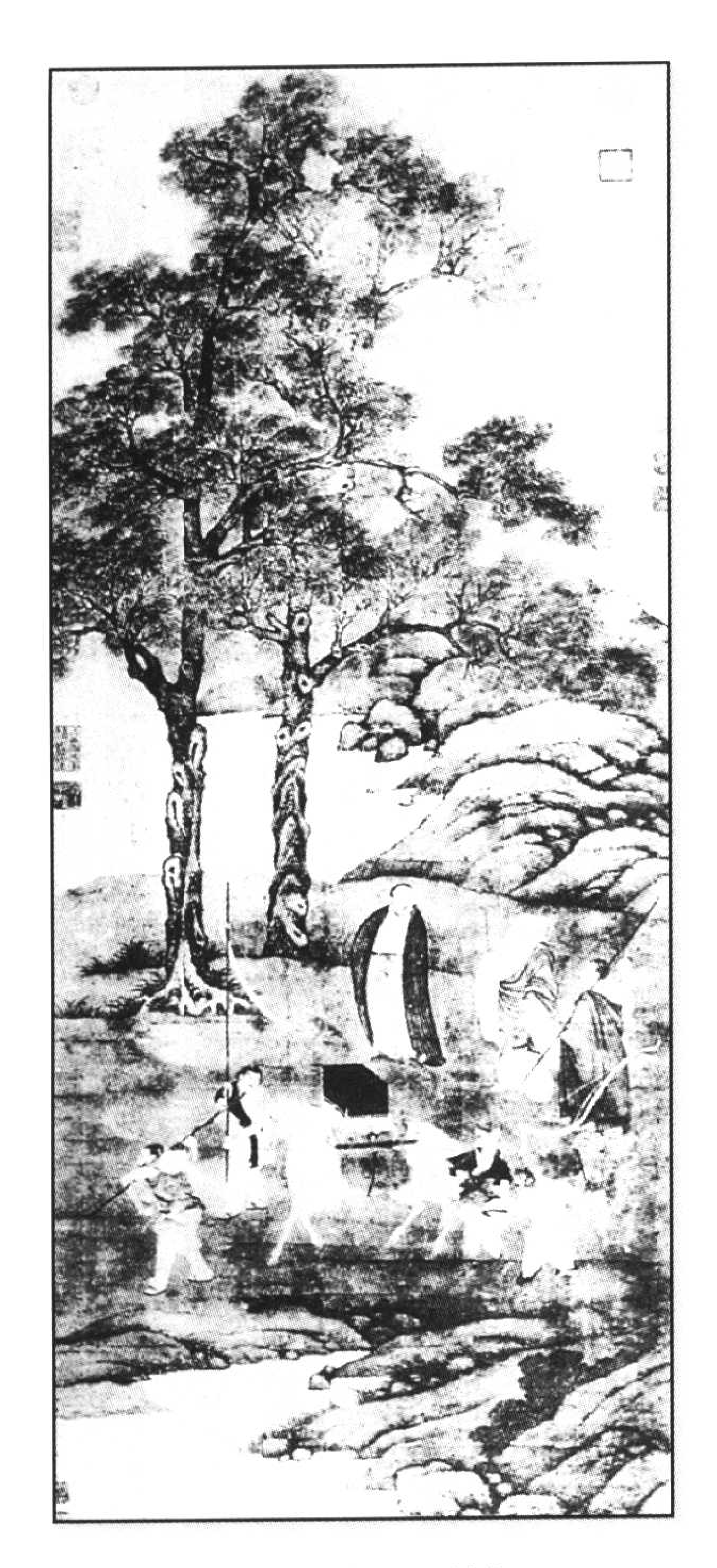
图十八　十八罗汉图卷(局部)　清・沈源



图八　醉僧图轴　宋・刘松年



图十四　渡海观音图轴
明・清渭



图十五　白马驮经图轴
　　　　明·丁云鹏



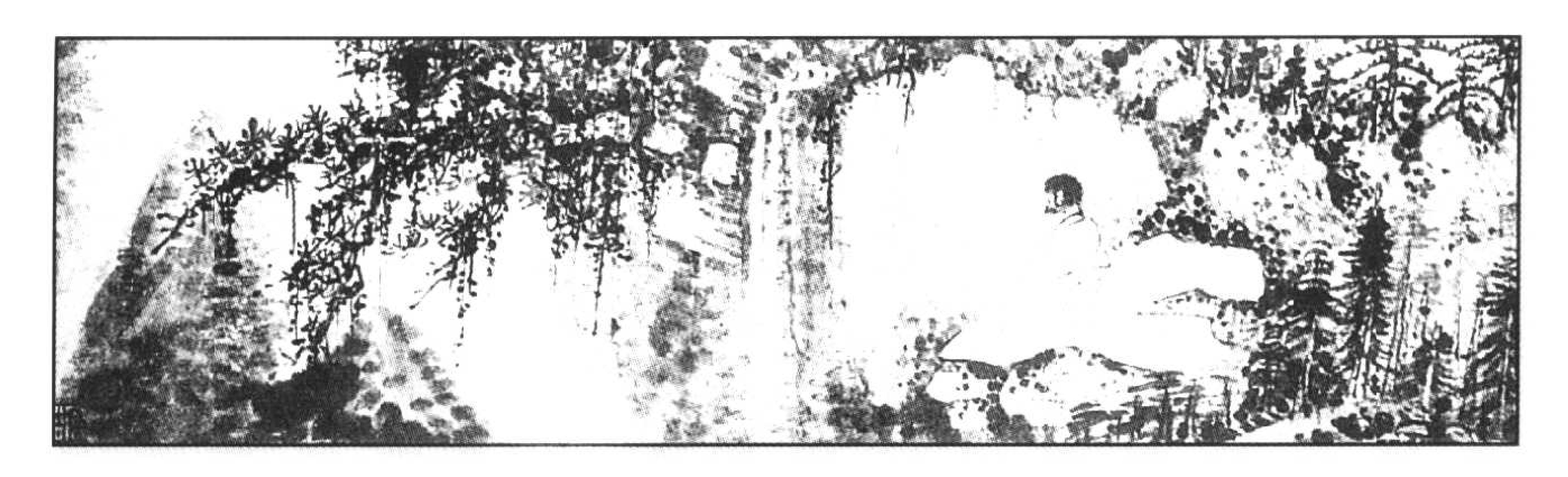
图十七　婴戏图轴　明·陈洪绶



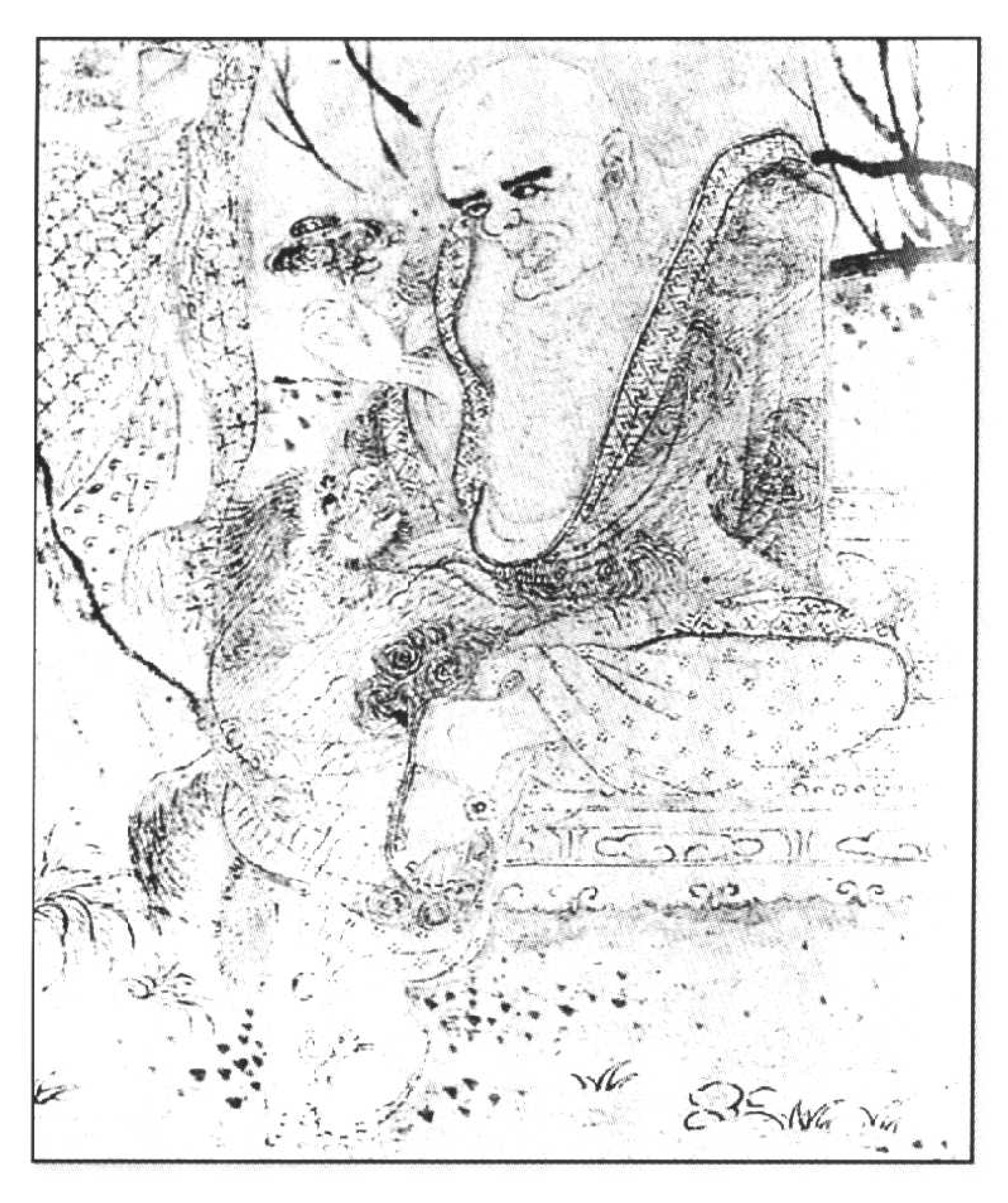
图十九　十六罗汉图册(之一)
清·贾全



图二十　护法观音图轴
清·闵贞



图二十九　达摩面壁图卷　清·释髡残



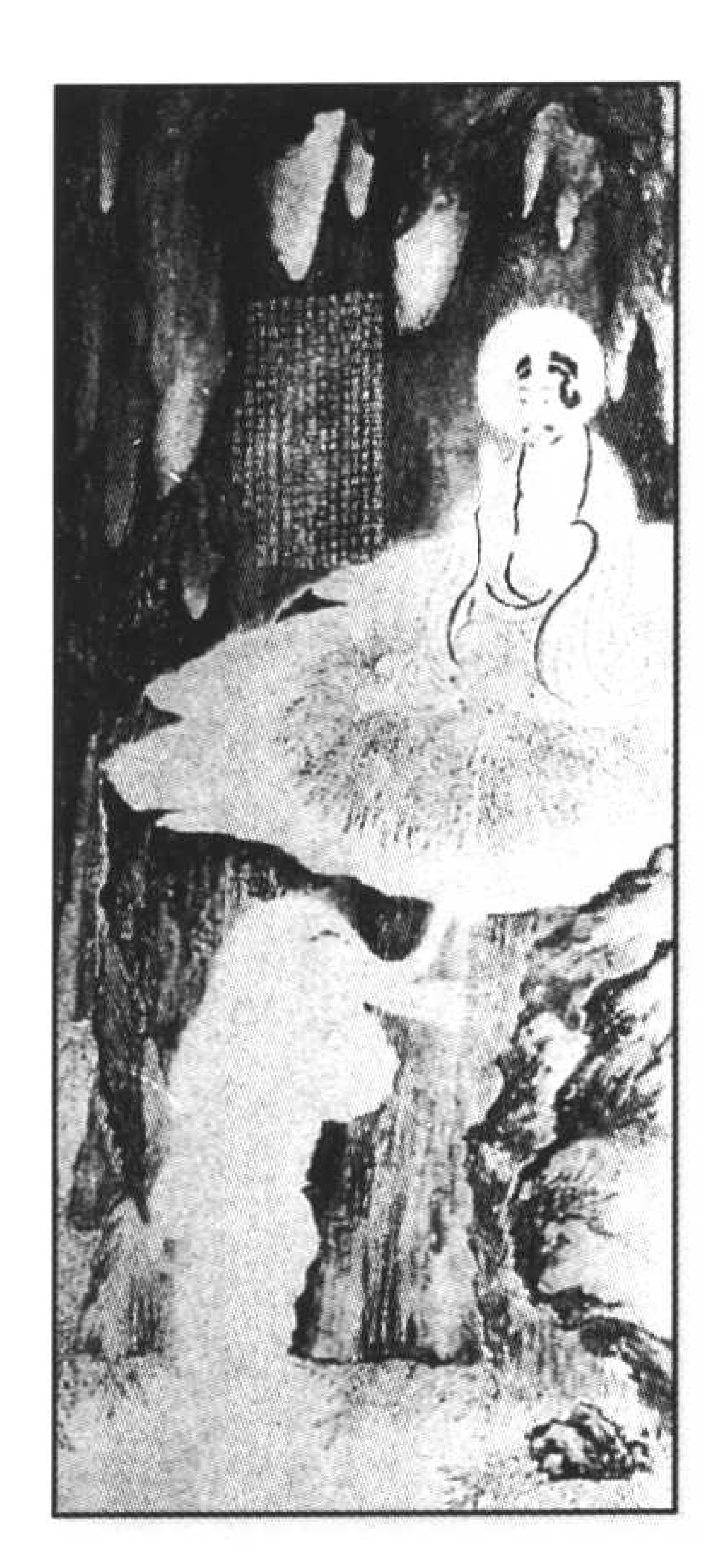
图三十　十六罗汉手卷(局部)
清·释原济



图二十四　十六罗汉像(局部)
五代·释贯休(传)



图二十三　观音送子图轴
清·任伯年



图二十二　普贤菩萨像轴
清·罗聘



图二十一　观音像轴　清·罗聘



图三十一　药师佛像　唐·无款



图二十五　十六罗汉像(局部)　五代·释贯休(传)



图二十六　秋山问道图轴
五代宋初·释
巨然



图二十七　观音图轴
宋·释法常



图三十二　引路菩萨像
唐·无款



图二十八　西岩松雪图轴
清·释弘仁



图三十四　伏虎罗汉图
五代·无款



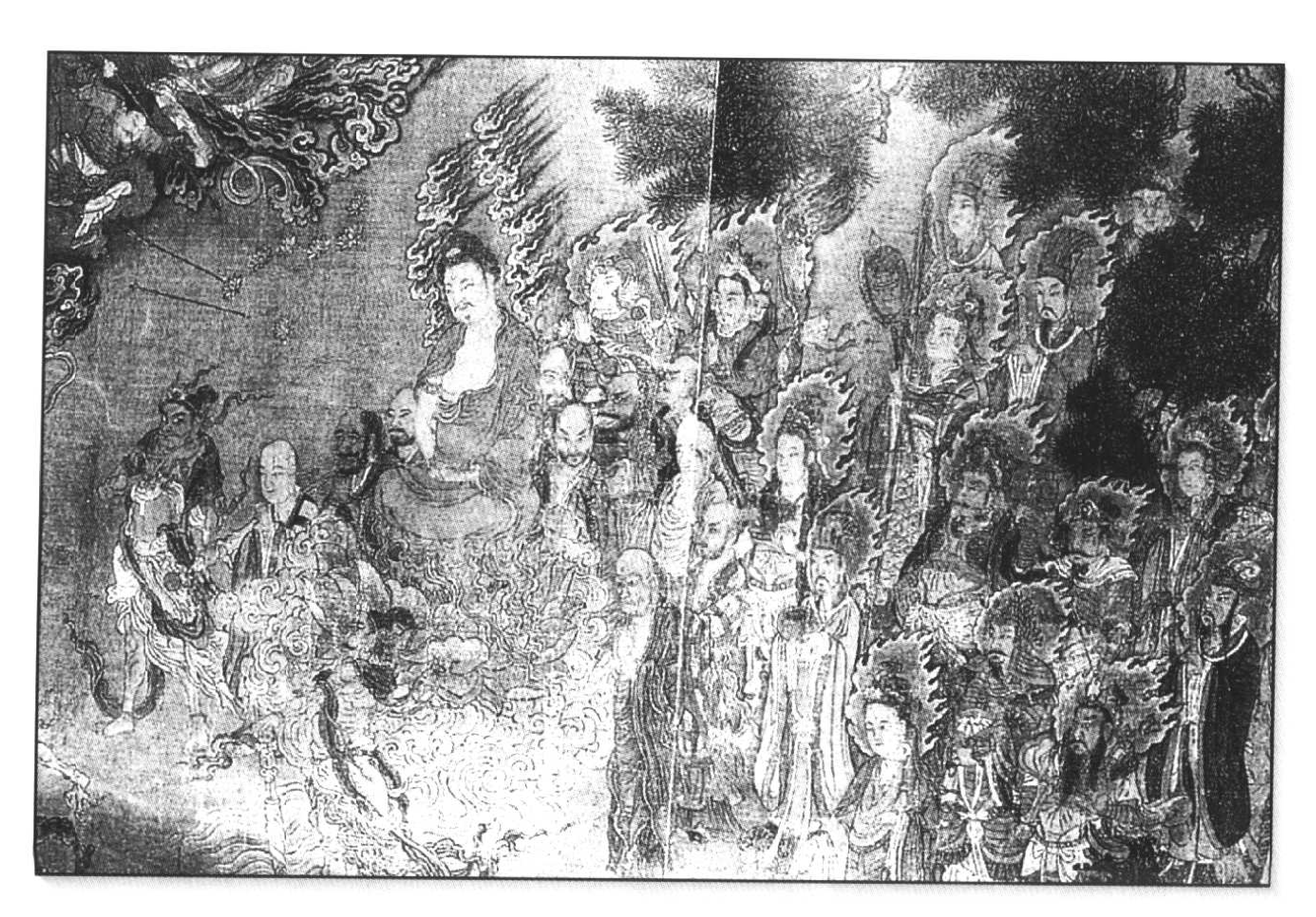
图三十六　应真图轴
元·无款



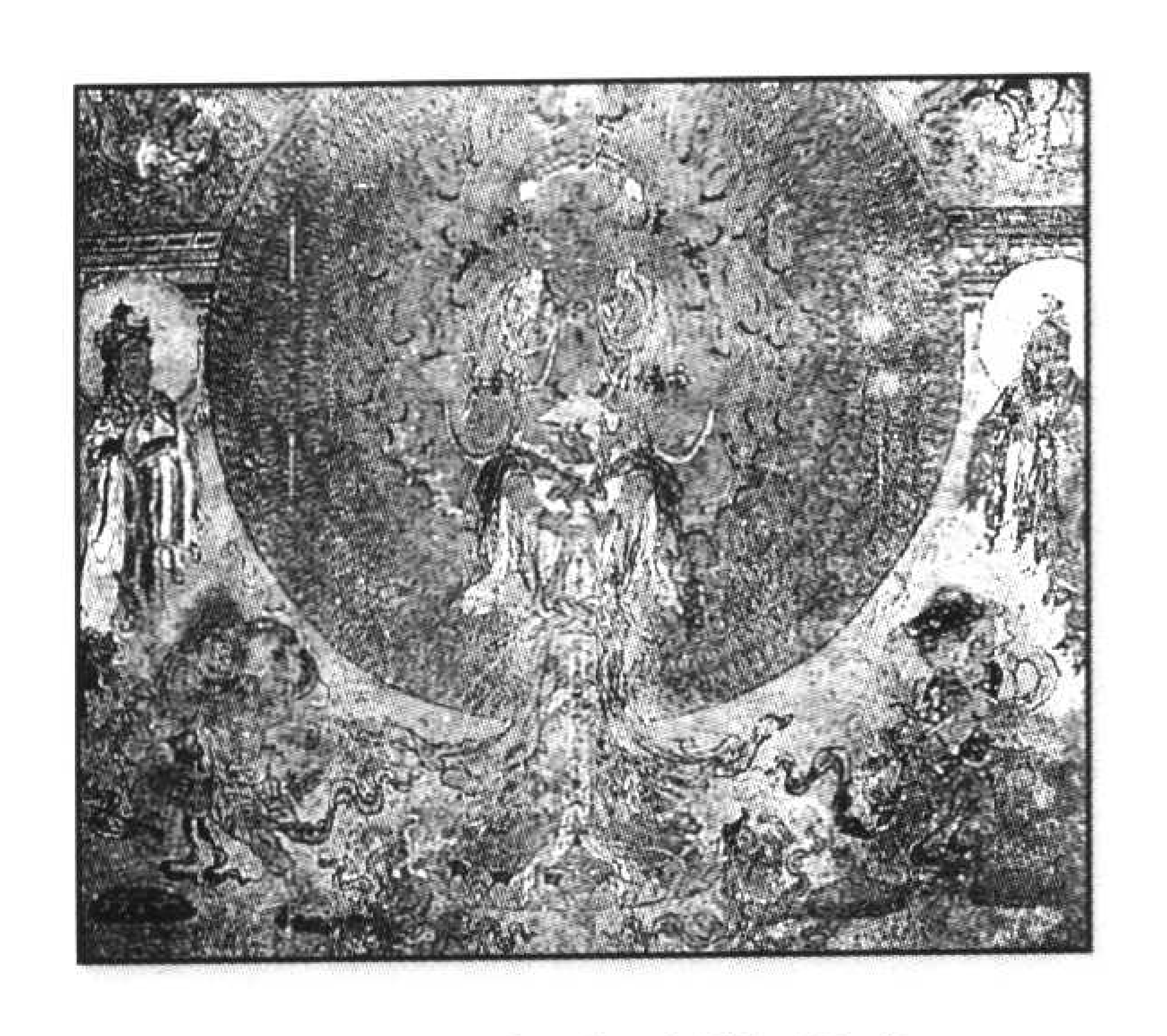
图三十五　观世音图轴
元·无款



图四十一　降魔变　北魏·敦煌莫高窟二五四窟壁画



图三十七　鬼子母揭钵图卷　元·无款



图四十二　千手千眼观音
元·敦煌莫高窟
三窟壁画



图四十四　金刚般若波罗蜜经卷首图
唐

图三十三　白衣观音图　五代·无款



图三十八　文殊大士像轴
明·无款



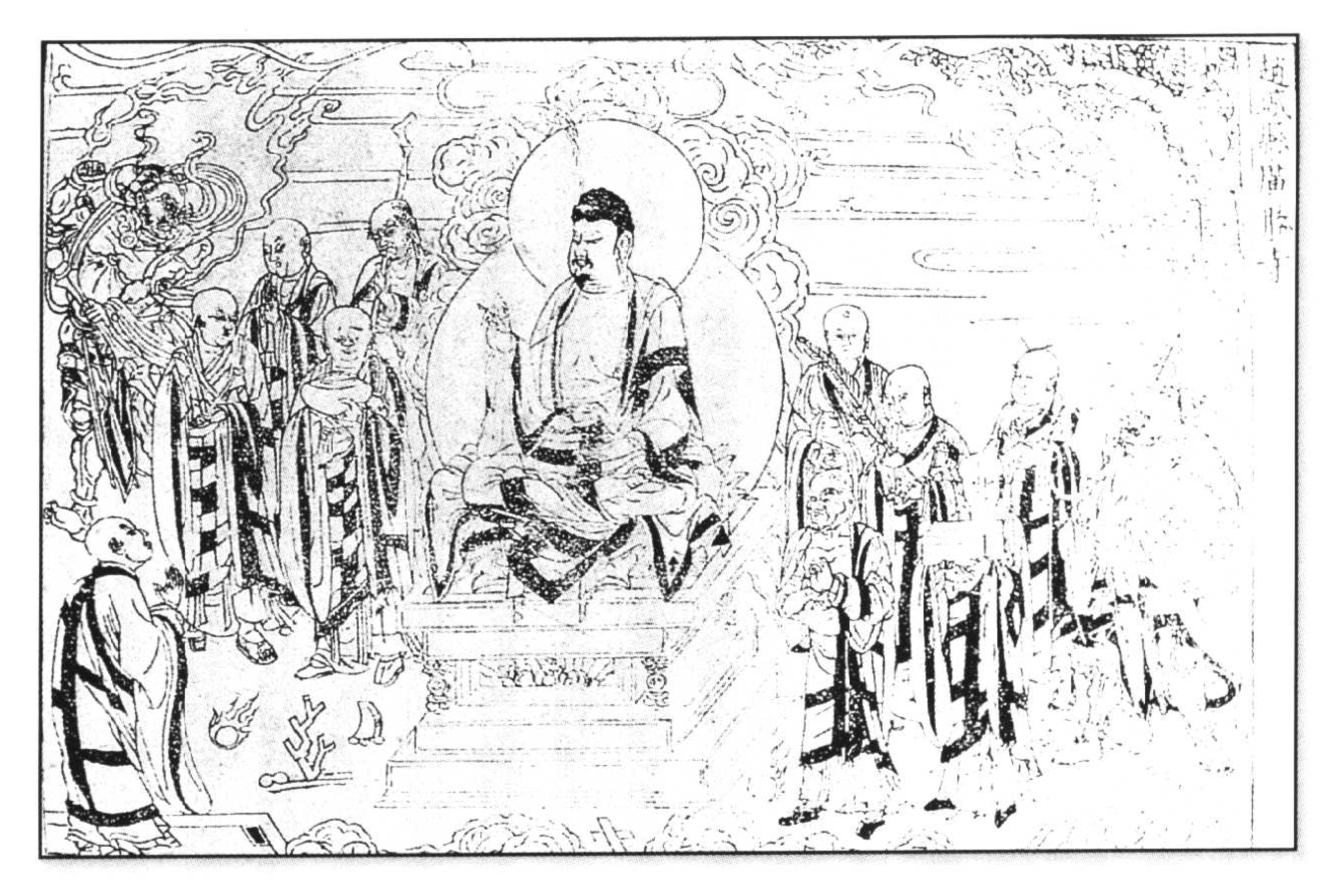
图三十九　地藏菩萨秦广楚江宋帝伍官
明·山西右玉县宝宁寺水陆画



图四十　往古比丘尼女冠优婆塞优婆夷诸士等众
明·山西右玉县宝宁寺水陆画



图四十三　辩经图　西藏萨迦县萨迦寺壁画



图四十七　金藏卷首图　金



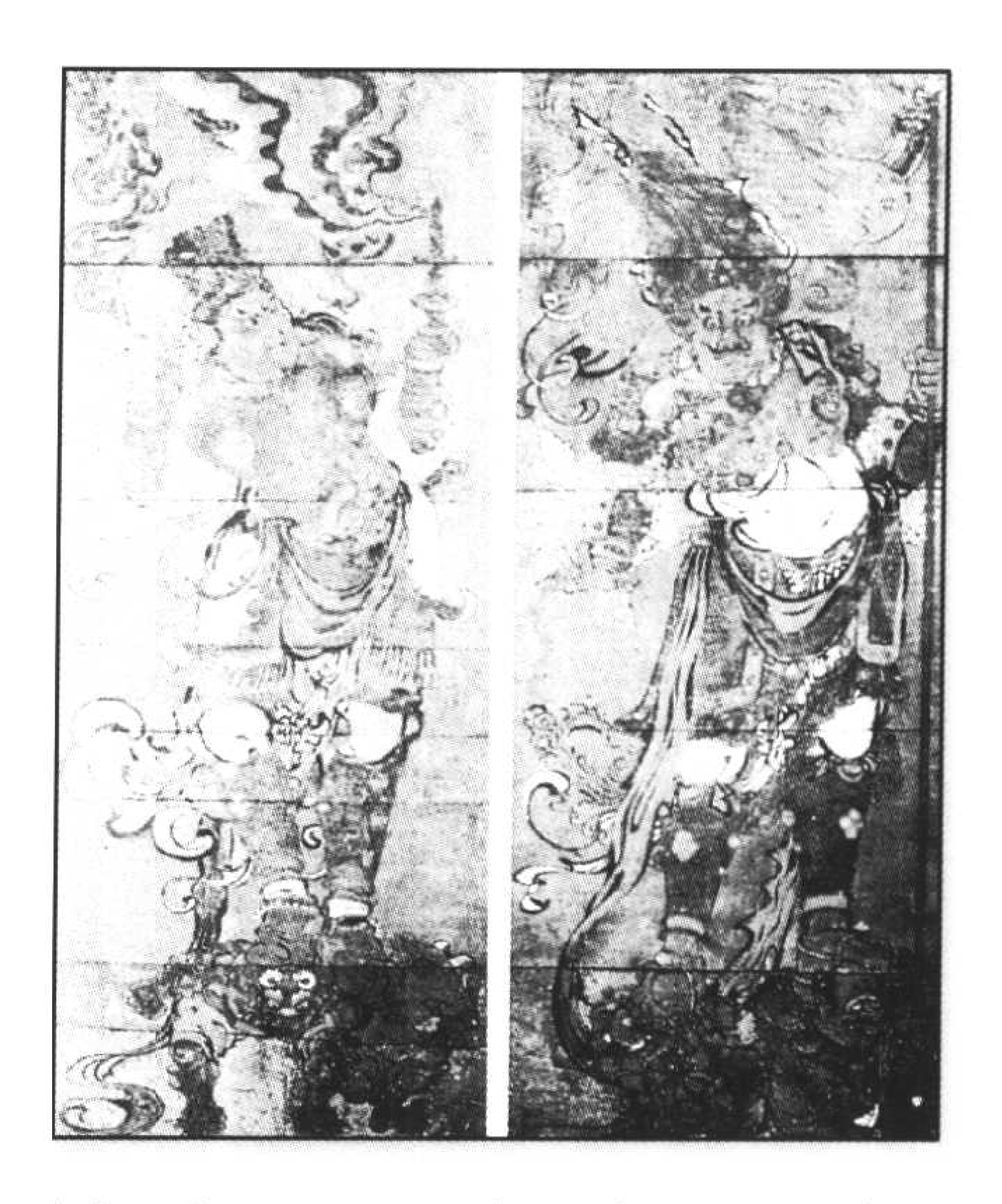
图五十一　化度寺碑　唐·欧阳询



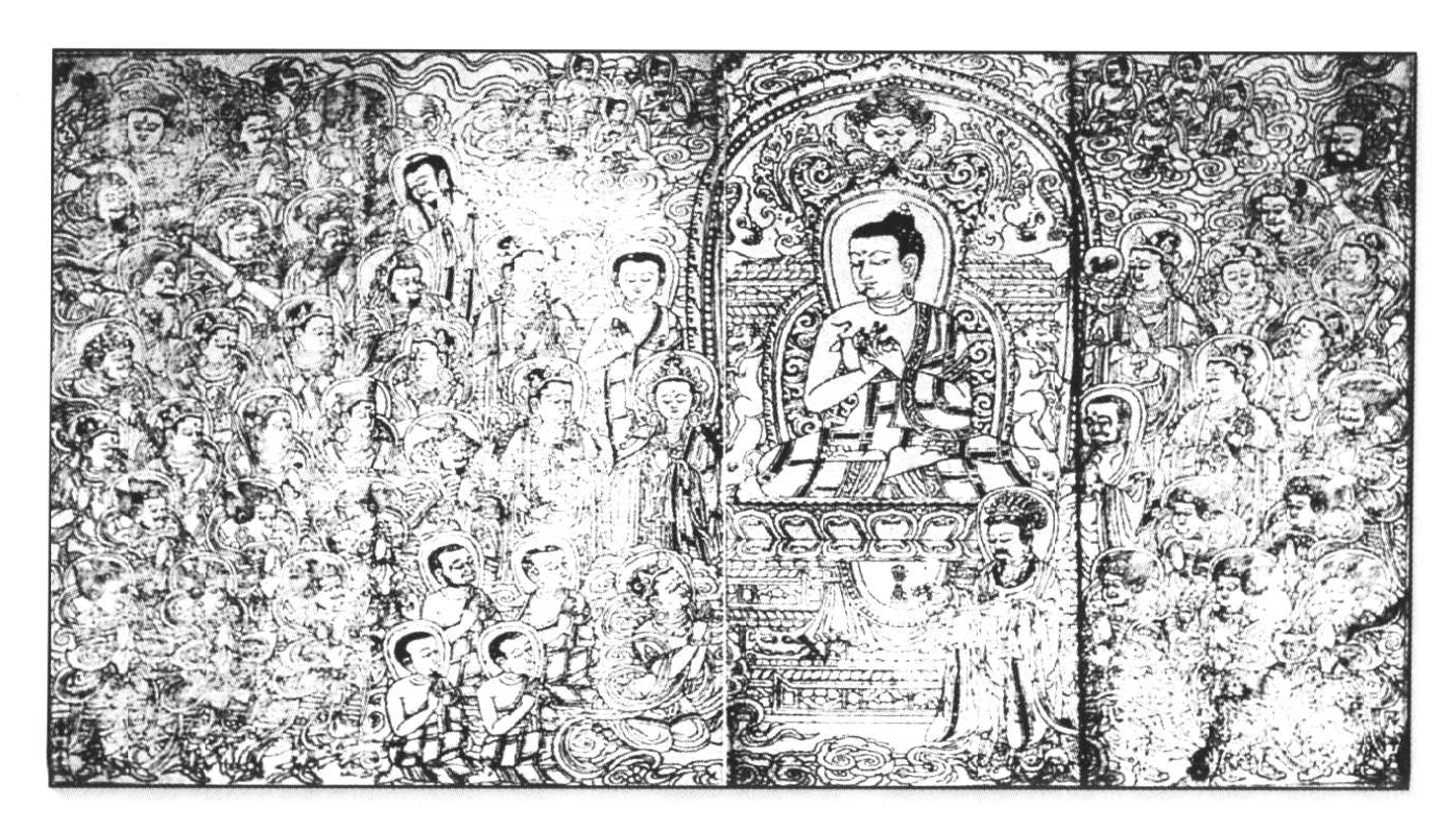
图四十五　大圣毗沙门天王像　五代



图四十六　大佛顶陀罗尼经卷首图　宋



图五十　四天王木函彩画　五代



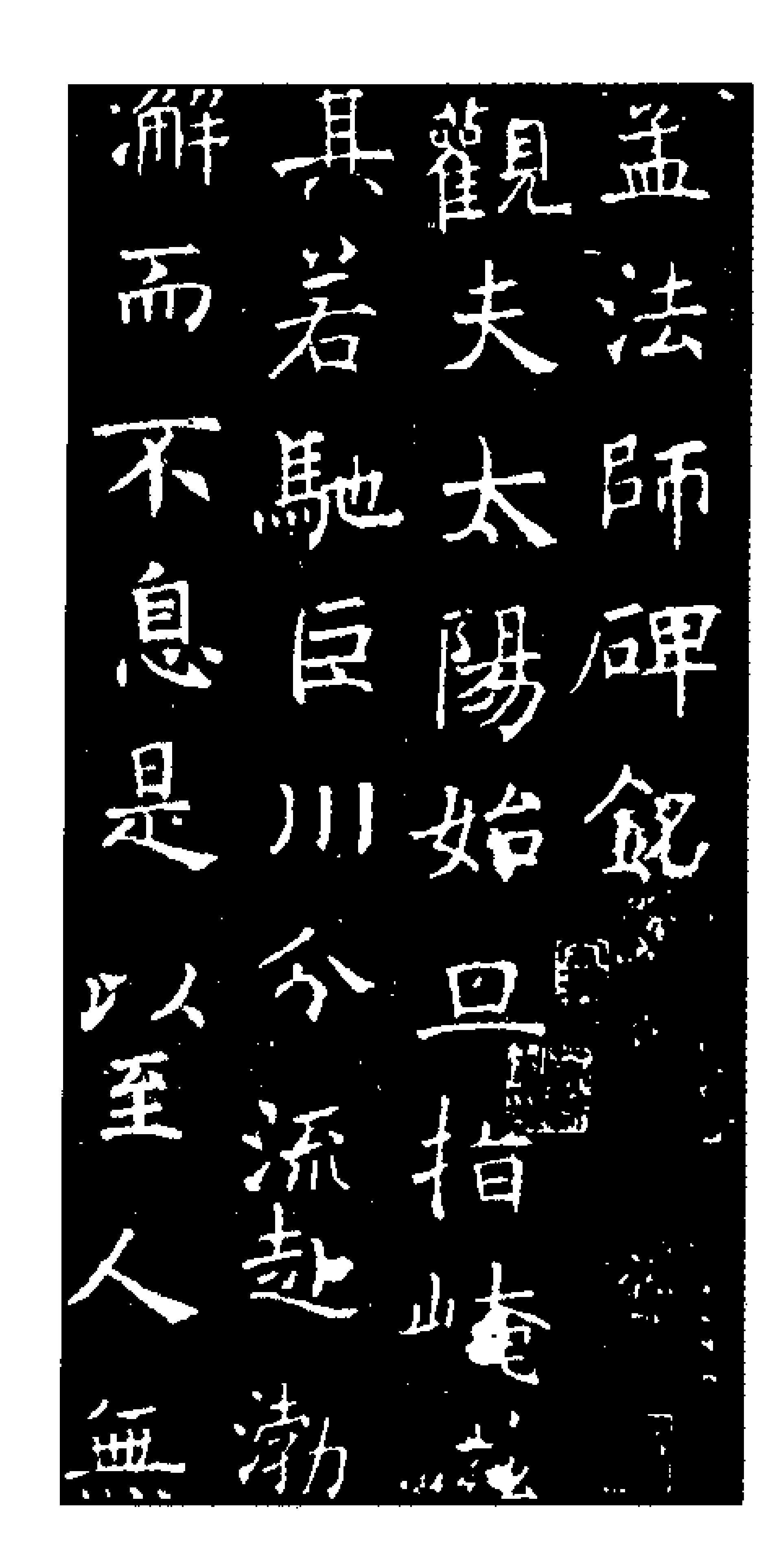
图四十八　碛砂大藏经卷首图　宋元之际



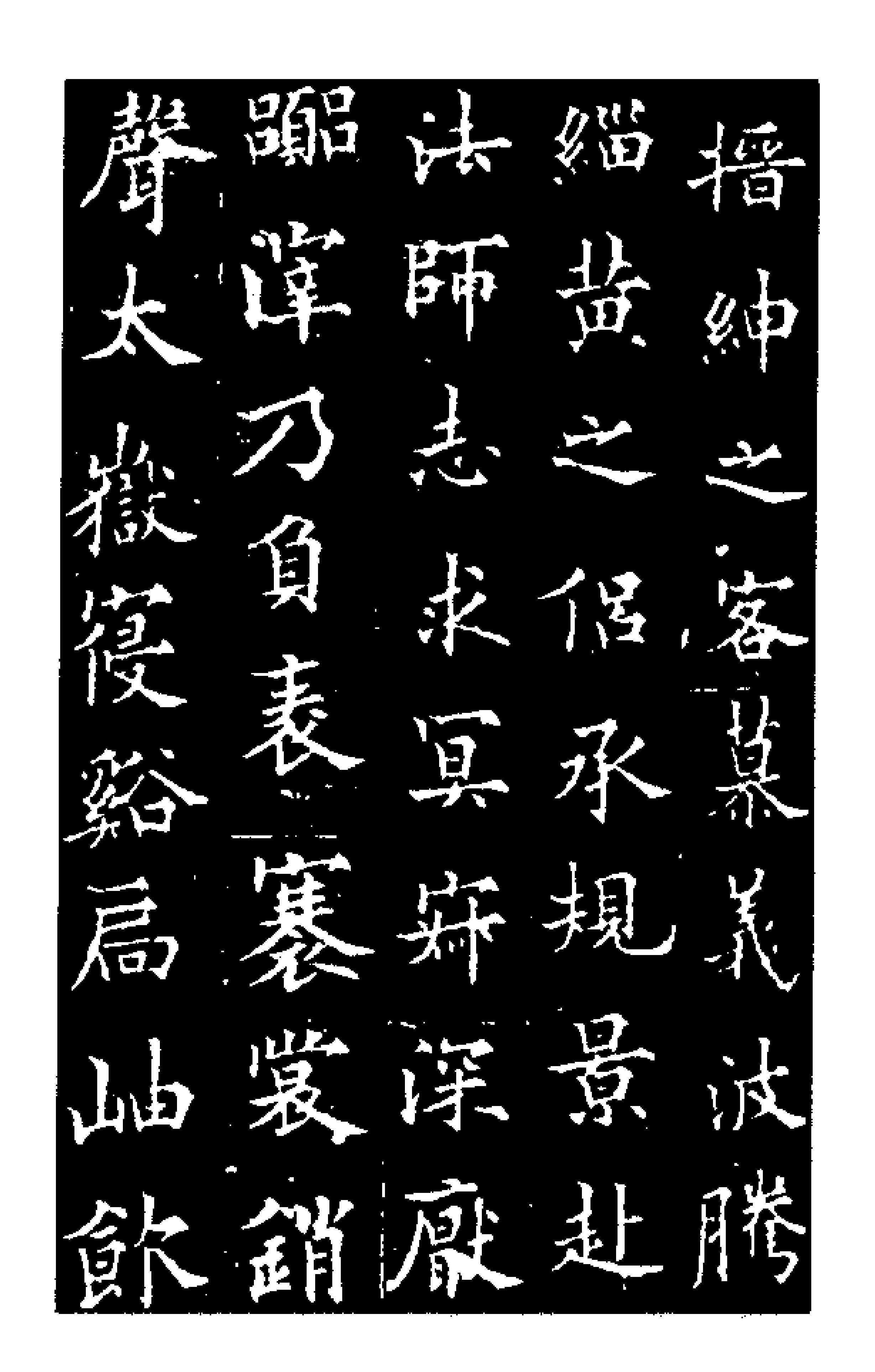
图五十四　王居士砖塔铭　唐·敬客



图四十九　过去庄严劫千佛名经卷首图　清



图五十二　孟法师碑
唐·褚遂良



图五十三　道因法师碑
唐·欧阳通



图五十五　信行禅师碑　唐·薛稷



图五十六　岳麓寺碑　唐·李邕

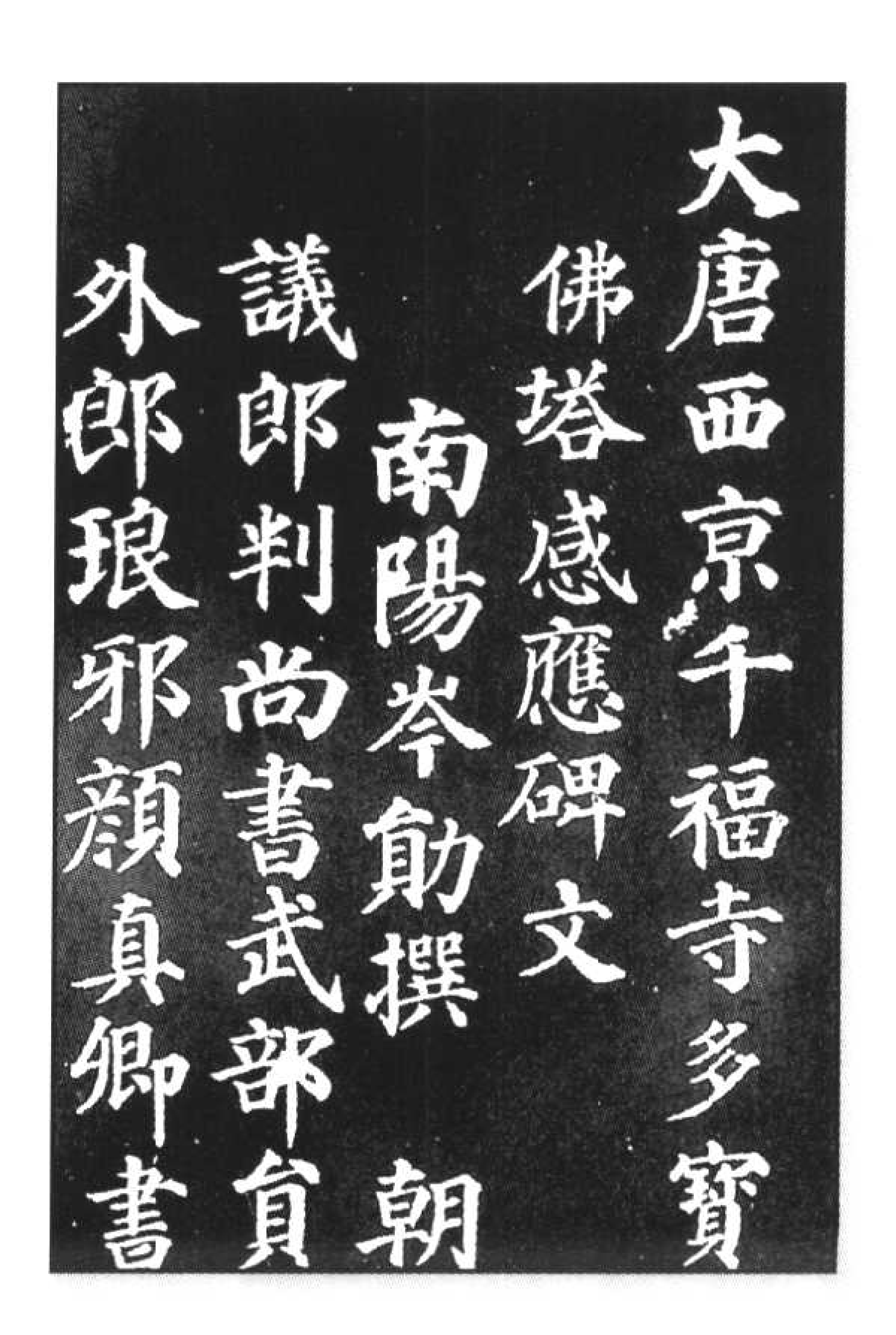


图五十八　般若台题记　唐·李阳冰



图五十九　不空和尚碑
唐·徐浩

图五十七　转轮王经　唐·钟绍京



图六十　多宝塔碑　唐·颜真卿

图六十一　唐玄序集王羲之书金刚经　唐

图六十二　玄秘塔碑
唐·柳公权

图六十三　圭峰禅师碑
唐·裴休

图六十四 楞严经旨要
宋·王安石

金剛般若波羅蜜經
如是我聞。一時佛在舍衛國。祇樹給孤獨園。與
大比丘衆千二百五十人俱。尒時世尊食時。著
衣持鉢。入舍衛大城乞食。於其城中。次第乞已。
還至本處。飯食訖。收衣鉢。洗足已。敷座而坐。
時長老須菩提。在大衆中。即從座起。偏袒右肩。
右膝著地。合掌恭敬。而白佛言。希有世尊。如來
善護念諸菩薩。善付囑諸菩薩。世尊。善男子善
女人。發阿耨多羅三藐三菩提心。云何應住。云

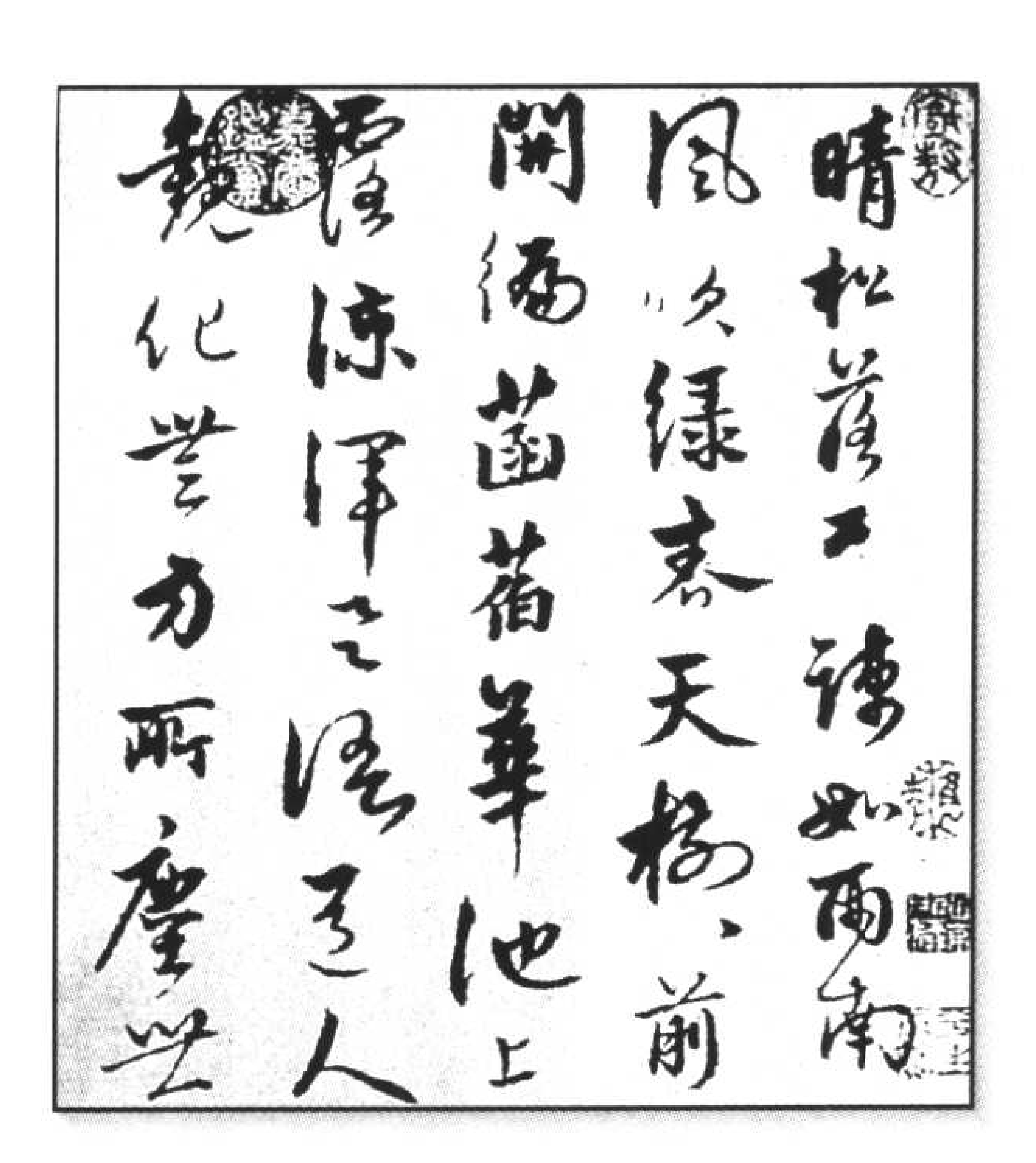
图六十五 金刚经 宋·苏轼



图六十六 华严疏 宋·黄庭坚

湖州妙嚴寺記
前朝奉大夫大理
少卿牟巘記
中順大夫揚州路
泰州尹兼勸農事
趙孟頫書并篆額
妙嚴寺本名東際距吴
興郡城七十里而近曰
徐林東接烏戍南對涵

图六十八 湖州妙严寺记
元·赵孟頫



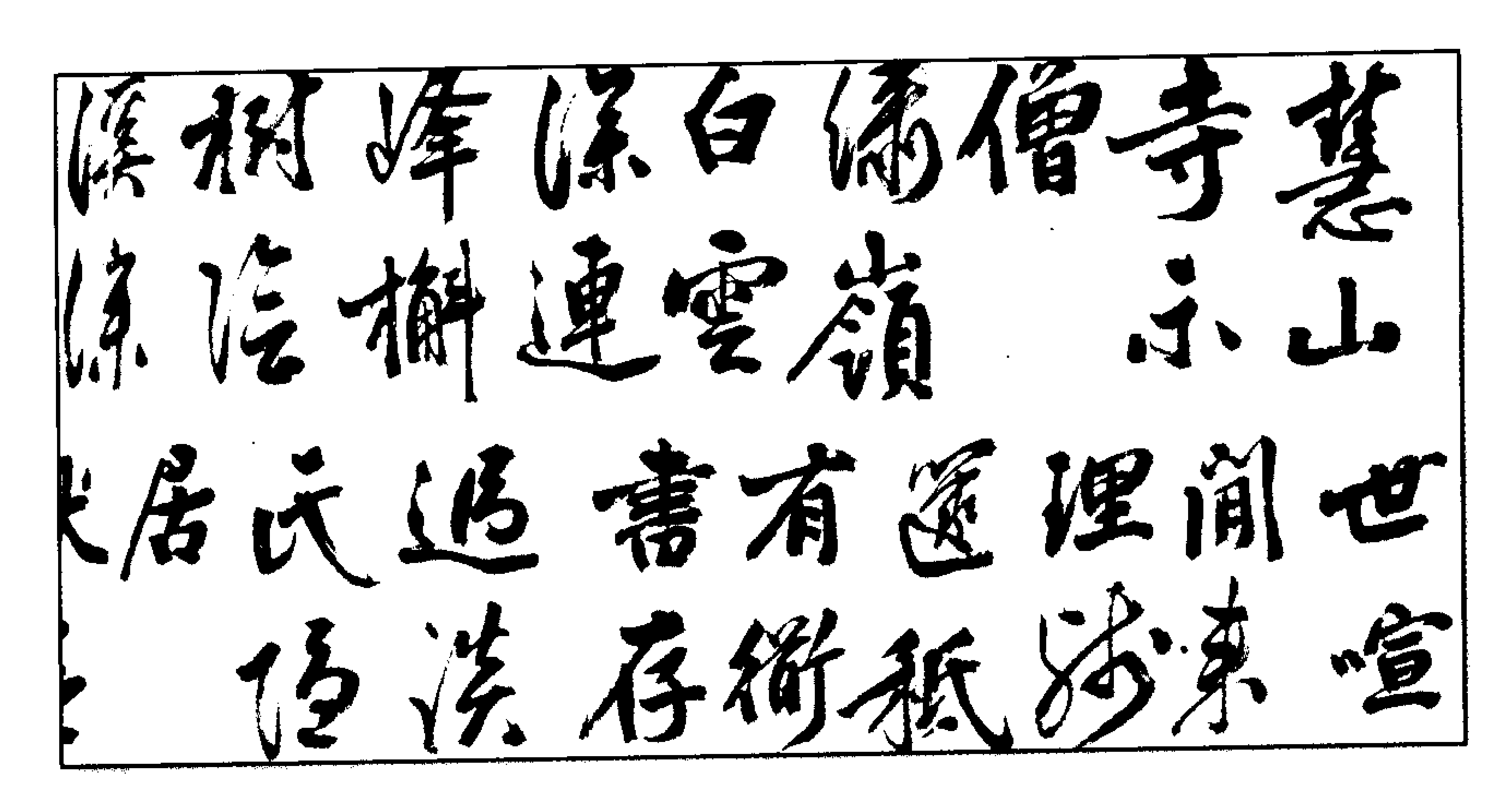
图六十九　赠僧幻住诗
元·饶介

图七十　心经　明·文徵明

图六十七　大方广佛华严经卷第六十四
宋·张即之

图七十三　佛家语
明·孙慎行

图七十四　心经轴
明·张瑞图



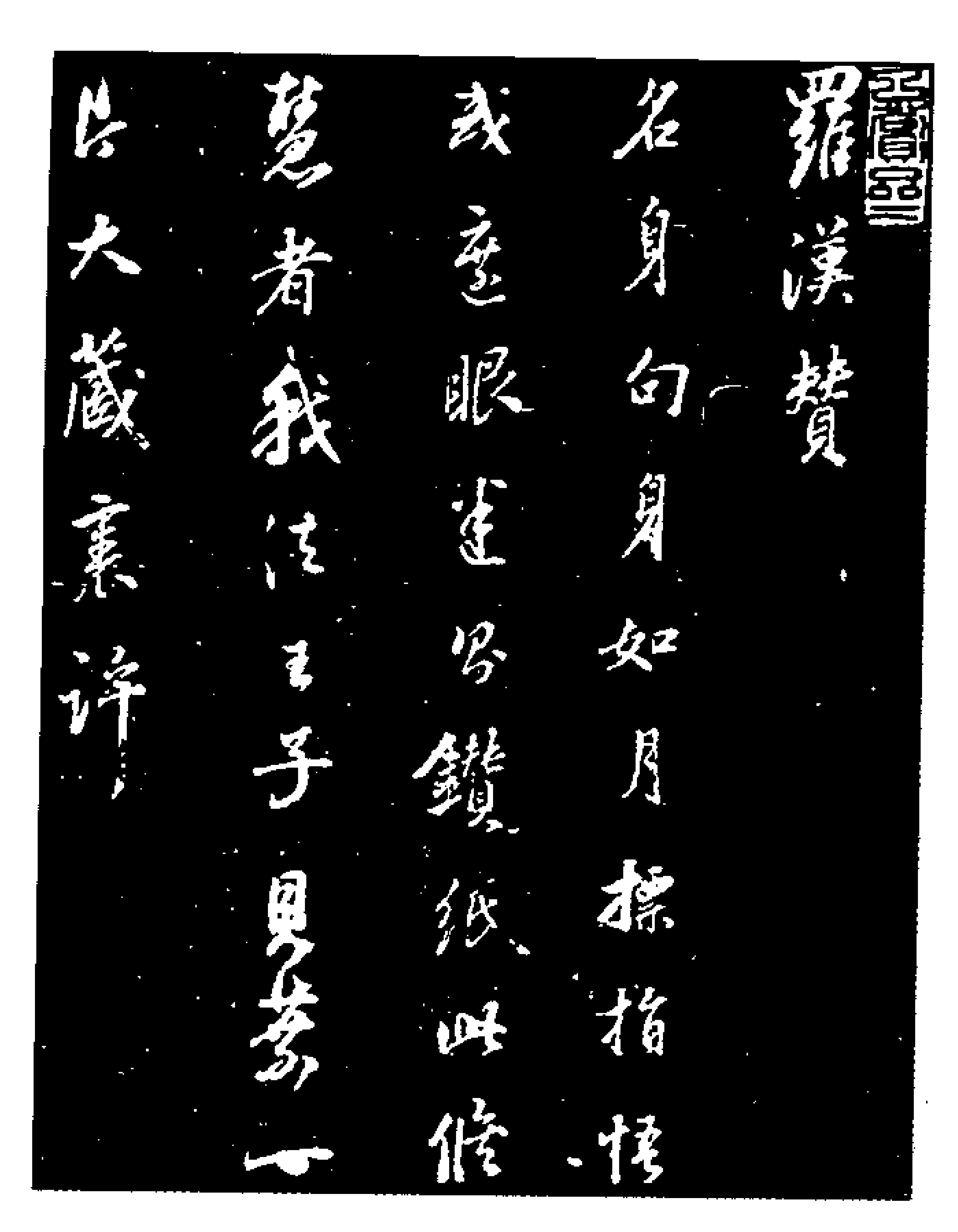
图七十一　慧山寺示僧诗　明·王问



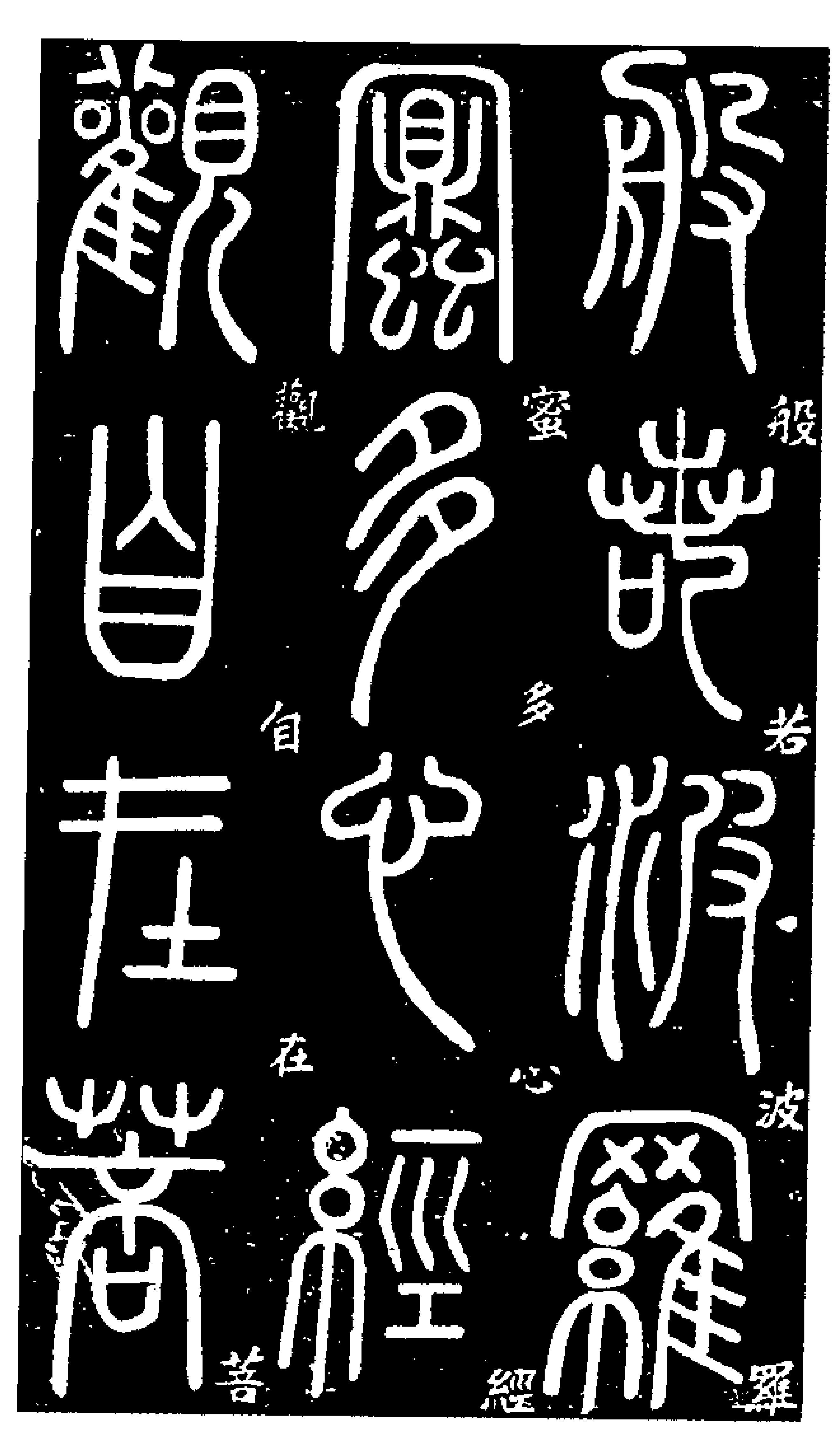
图七十六　柘庵二字　清·伊秉绶



图七十七　阿弥陀佛四字　清·赵之谦



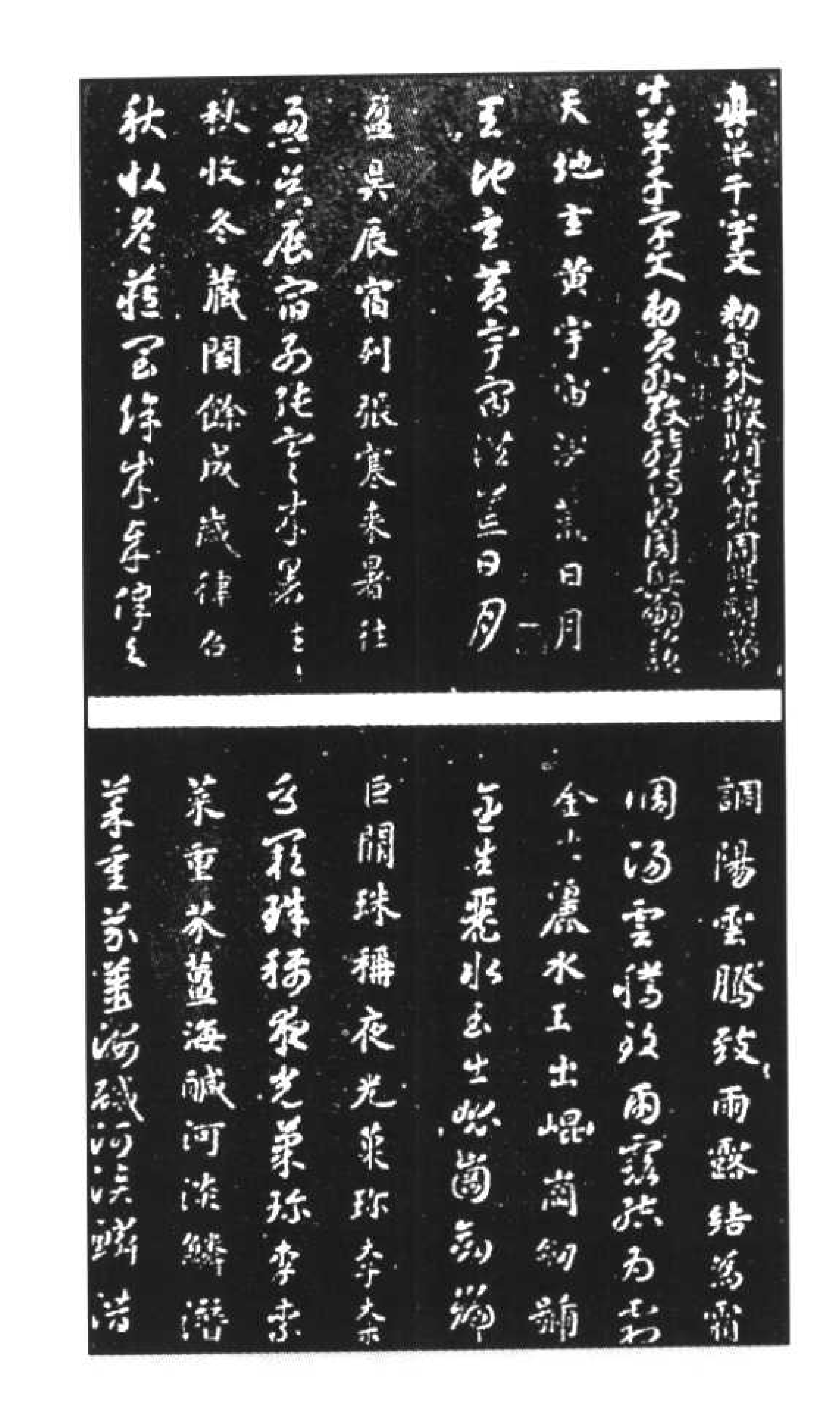
图七十二　罗汉赞
明・董其昌



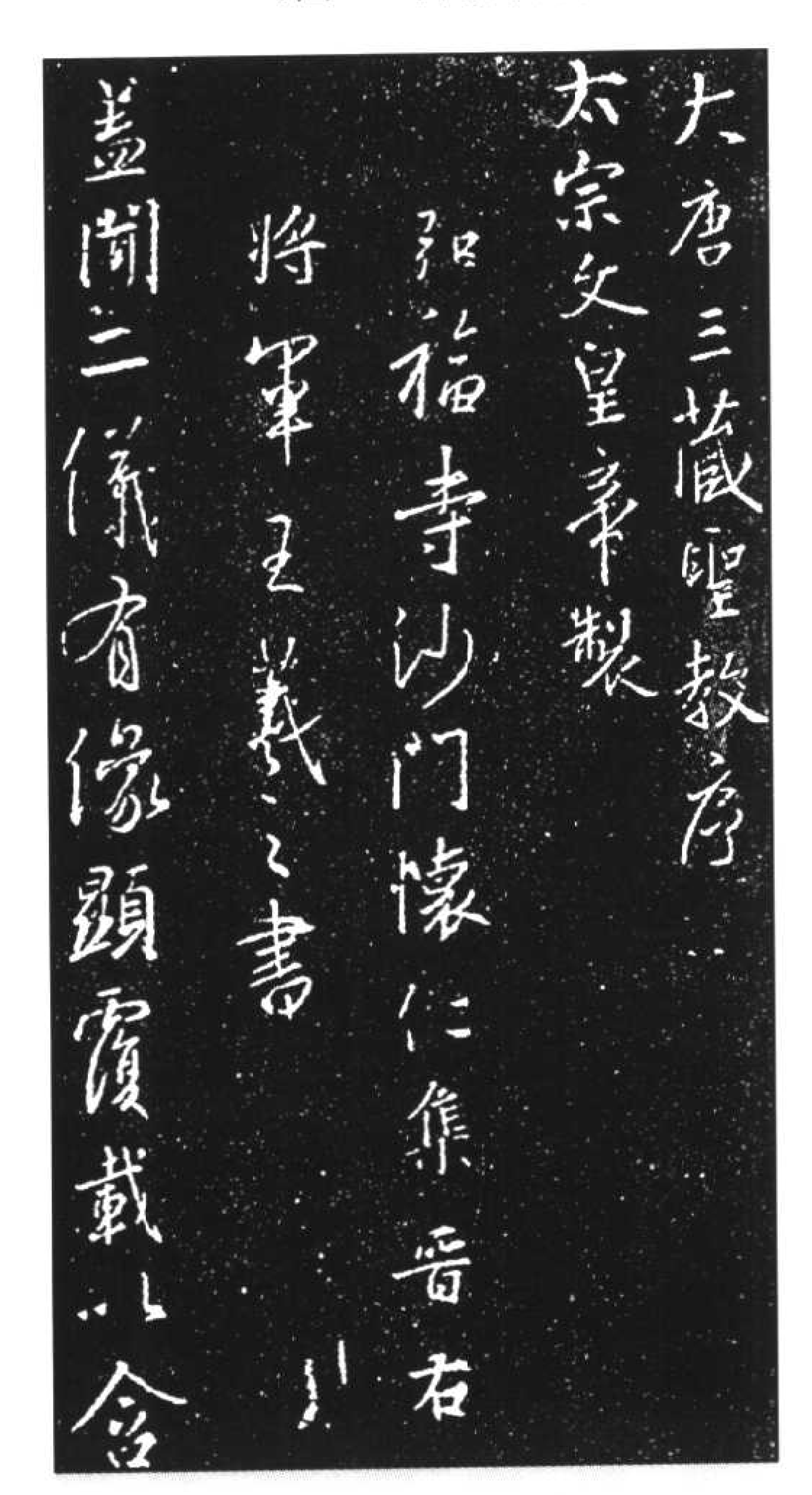
图七十五　心经　清・邓石如



图八十　与义想法师手书
唐·释法藏



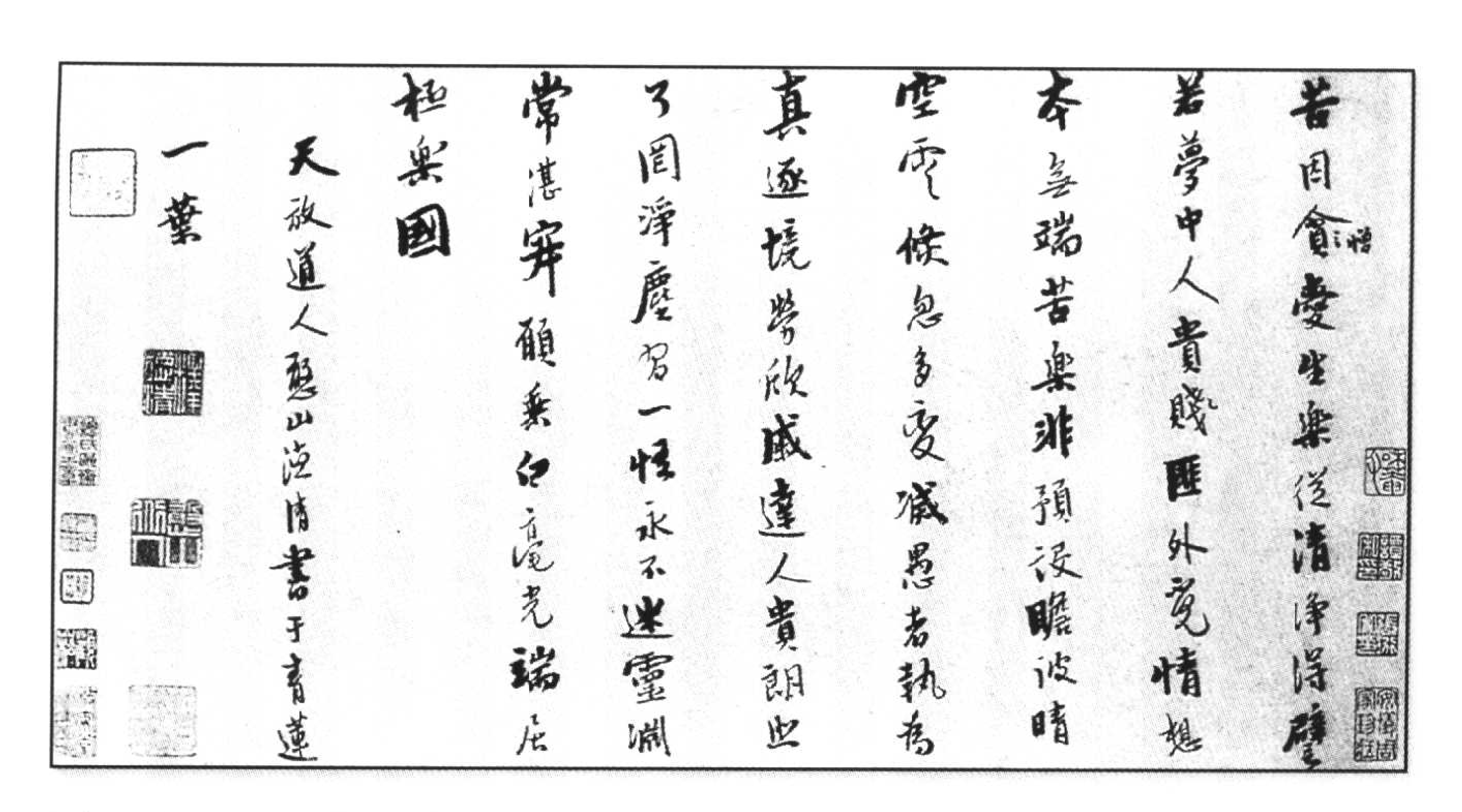
图七十八　真草千字文
隋·释智永



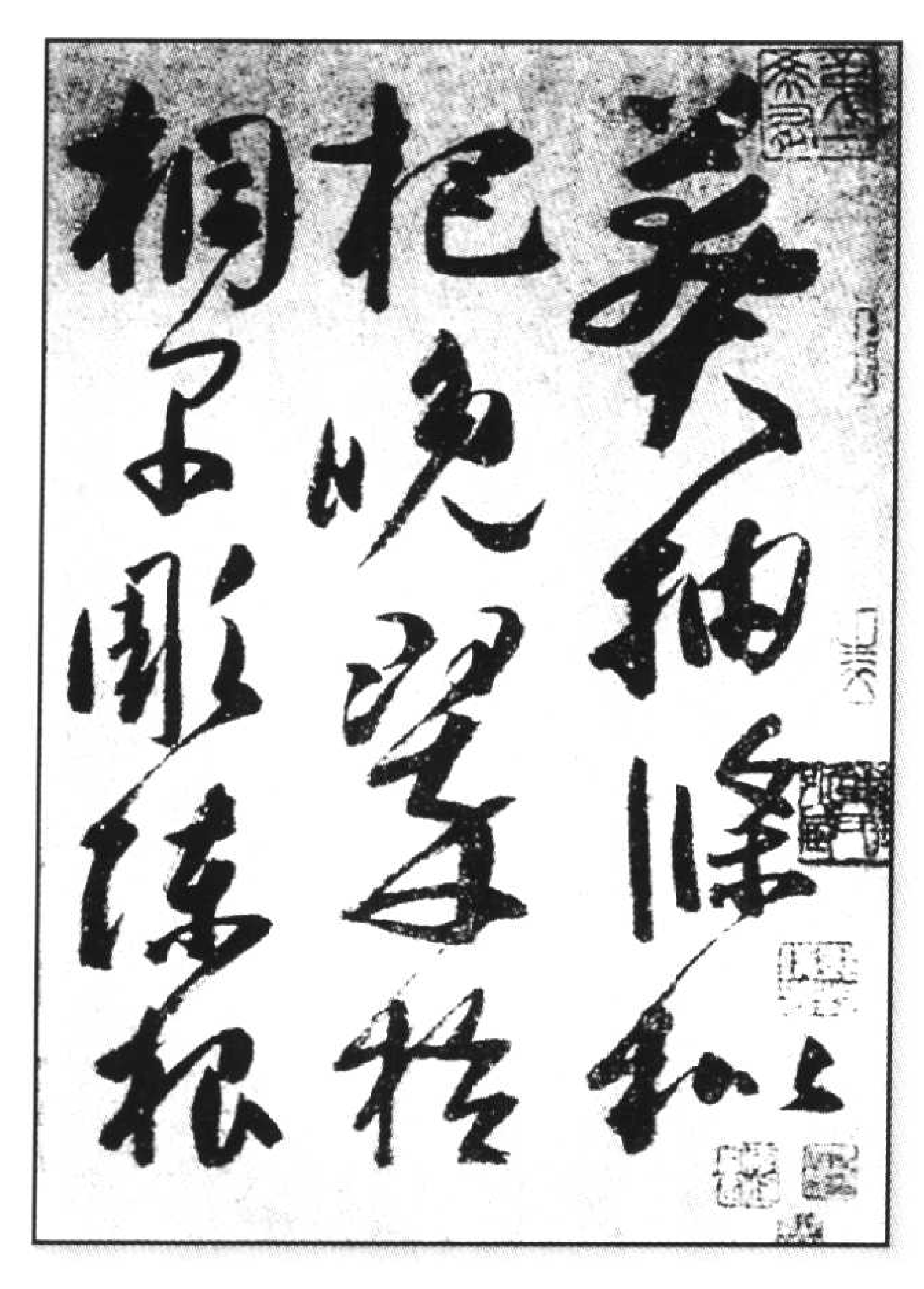
图七十九　集王羲之书
圣教序
唐·释怀仁



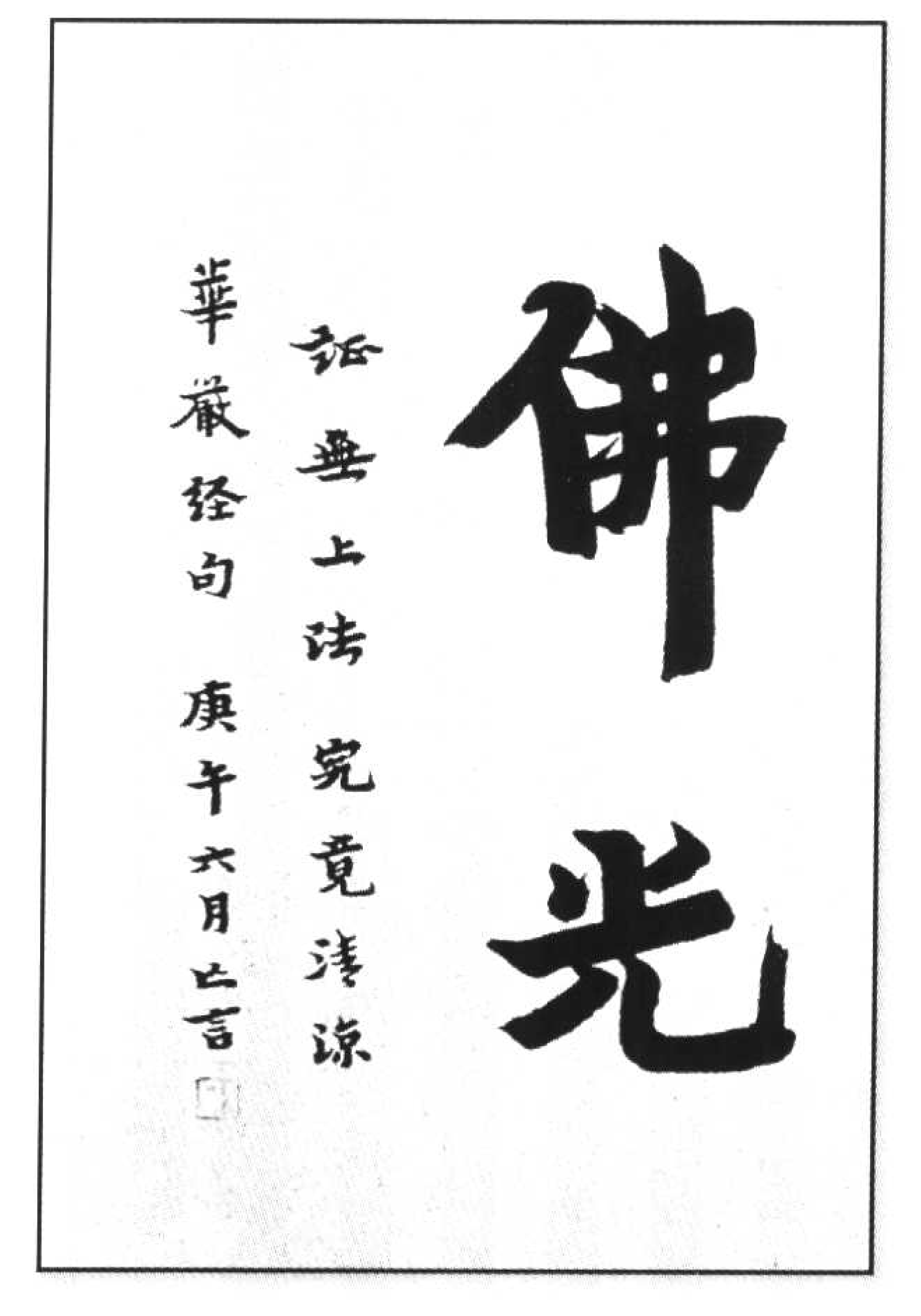
图八十一　食鱼帖　唐·释怀素



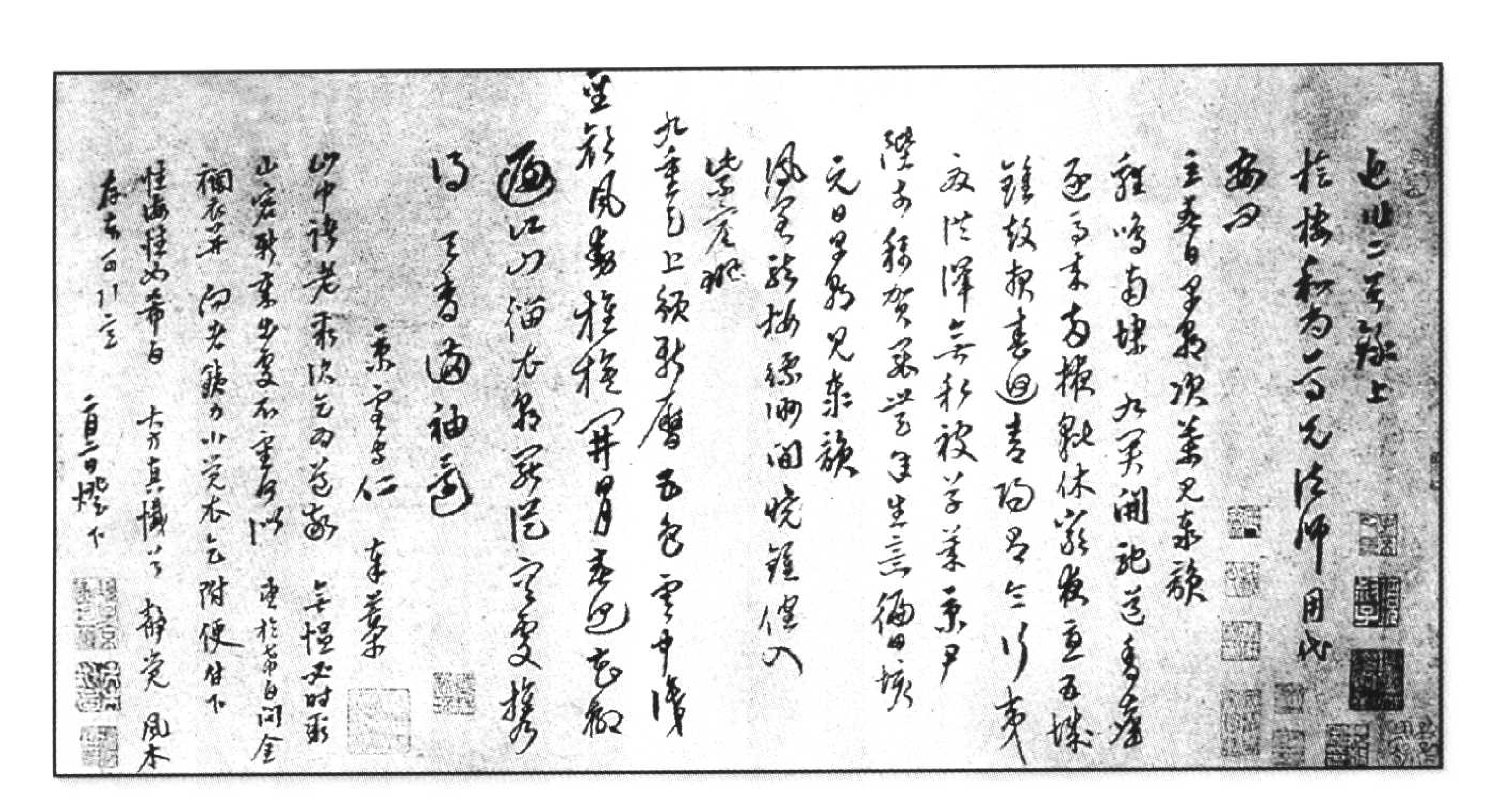
图八十四　怀净土诗帖　明·释德清



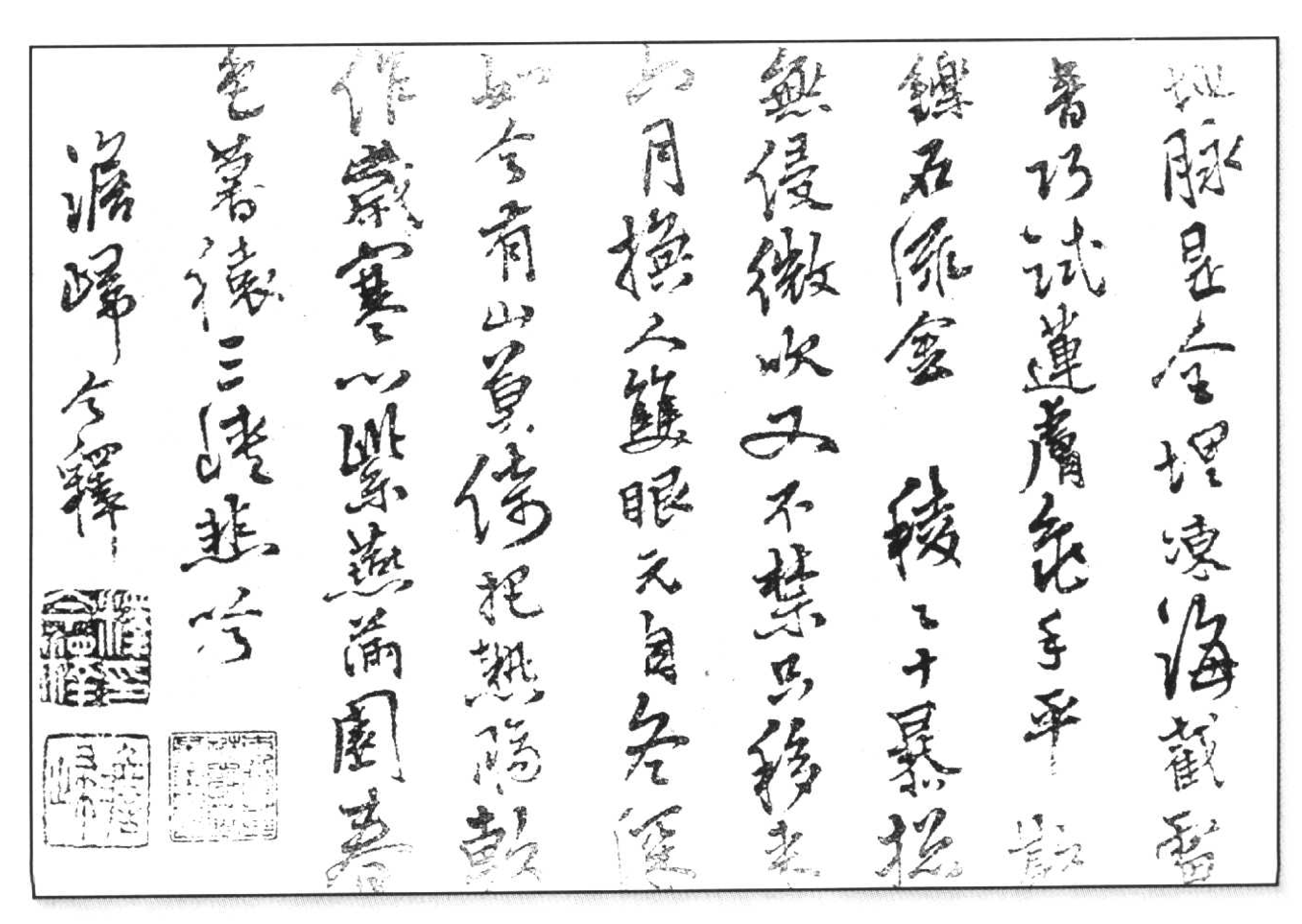
图八十二　高闲草书千字文
唐·释高闲



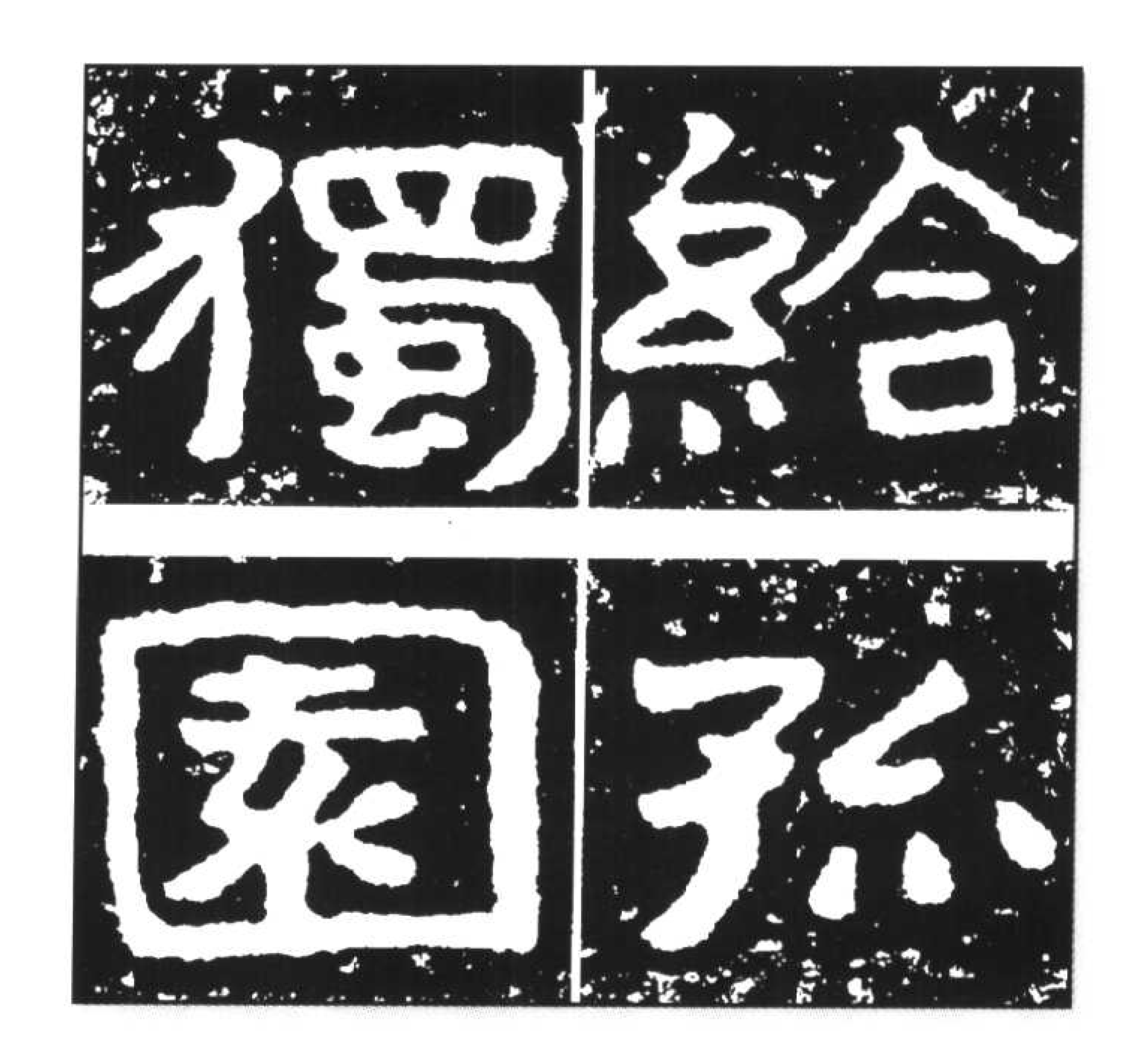
图八十六　佛光二字
近代·释弘一



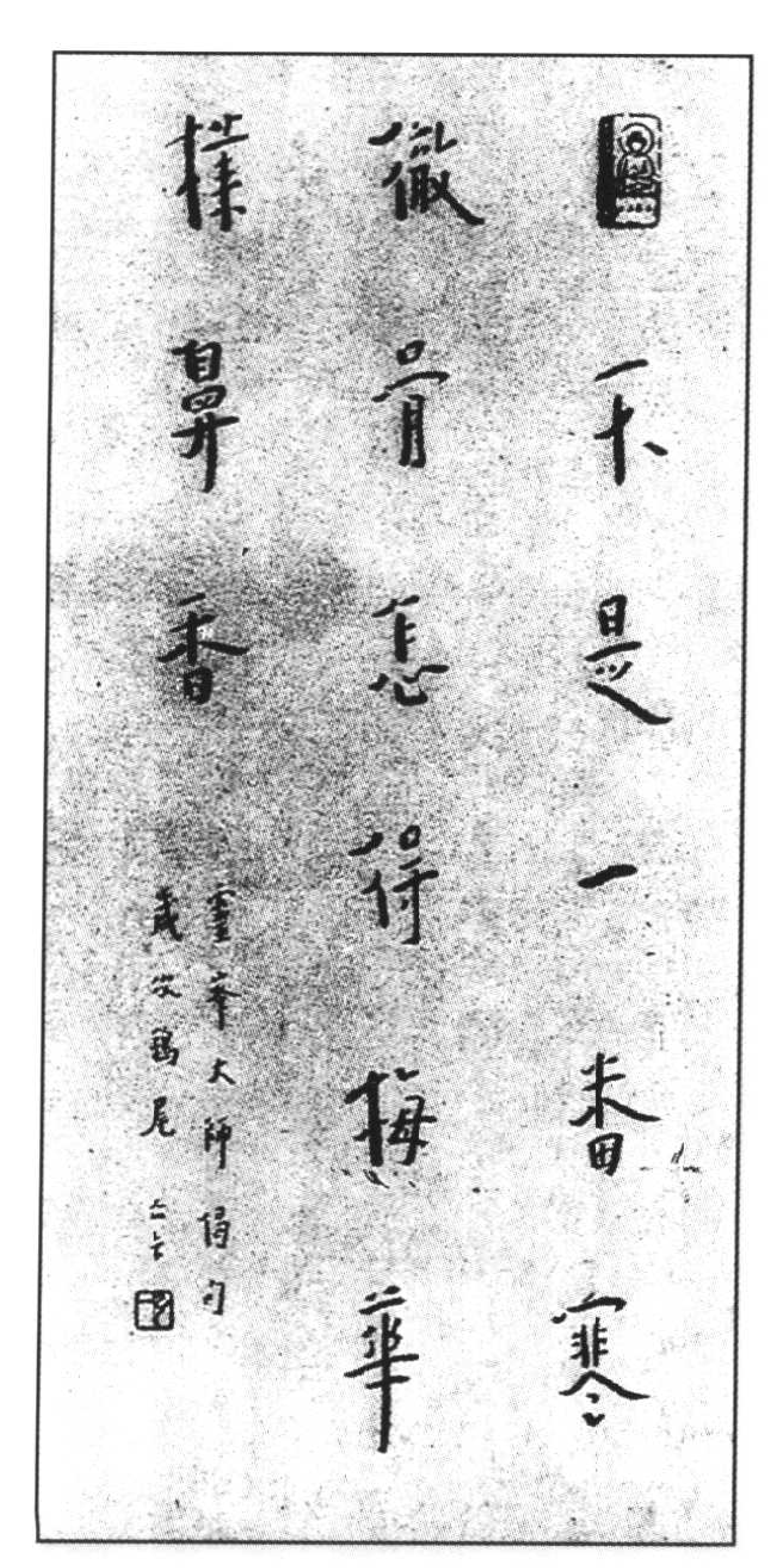
图八十三　上桧楼和尚诗帖　明·释守仁



图八十五　调木兰花慢三首　清·释今释



图九十三　泰山经石峪金刚经　北齐



图八十七　册页　近代·释弘一


華嚴經卷第廿九

梁普通四年太歲　卯四月正法无盡藏寫

图八十八　华严经卷第廿九　南梁

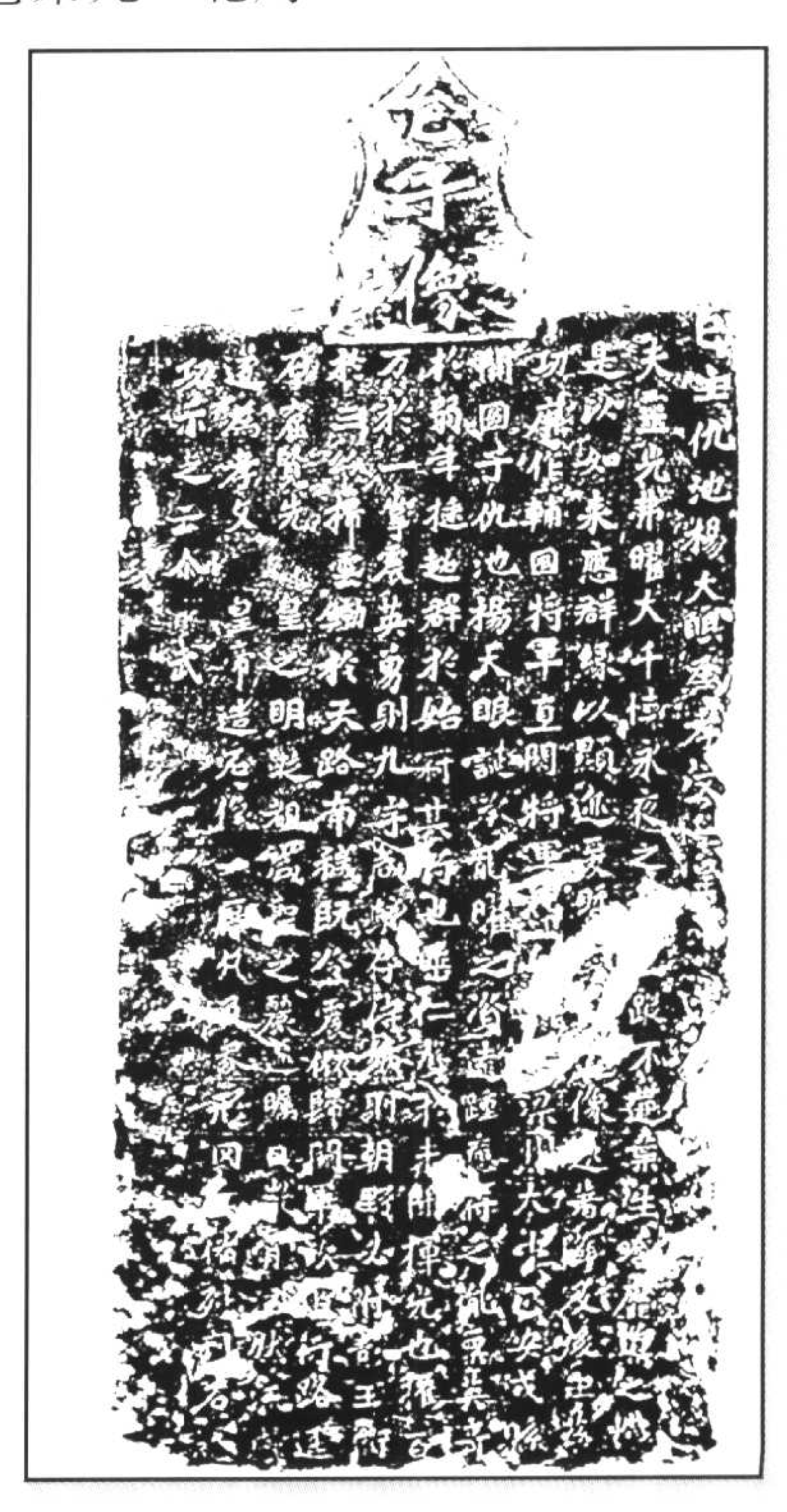
故名為父母復次善男子如人生子始十六
月雖復語言未可解了而彼父母欲教其語
先同其音漸漸教之是父母語可不正耶不
也世尊善男子諸佛如來亦復如是隨諸眾
生種種音聲而為說法為令安住佛正法故
隨所應見而為示現種種形像如來如是同
彼語言可不正耶不也世尊何以故如來所
說如師子吼隨順世間種種音聲而為眾生
演說妙法

大般涅槃經卷第九

图八十九　大般涅槃经卷第九　北周



图九十四　龙藏寺碑　隋



图九十一　杨大眼造像记　北魏

图九十　孙秋生造像记　北魏

图九十二　魏灵藏造像记　北魏

《中国佛教百科全书》编辑委员会

（按姓氏笔画为序）

主　　编　赖永海

副 主 编　刘迎胜　莫励锋　徐小跃

编辑委员　王雷泉　业露华　刘迎胜　张宏生　张晓敏
吴为山　李书有　李向平　陈士强　罗　颢
洪修平　徐小跃　莫励锋　麻天祥　董　群
赖永海　潘桂明

组编单位　南京大学中华文化研究院
南京大学宗教学系

策划编辑　张晓敏

责任编辑　王　纯　江建忠　吕　健　罗　颢　郑明宝

编　　审　史良昭　汪贤度　李剑雄

统　　筹　罗　颢

美术编辑　速泰熙

BAF57106

总 序

佛法广大，号称八万四千法门；经典浩瀚，总有三藏十二部之众。这是一份极可宝贵的人类遗产和精神财富。随着人们对其宗教、文化乃至社会价值认识的不断深入，时下学佛者日多。然而，面对八万四千法门，究竟应该从何而入？浩如烟海的经典宝藏，又如何才能真正做到开卷有益？初学有得者，怎样才能循序渐进、更上一层楼？素有研究者，又如何广开思路、进一步发掘佛教的文化、社会价值，为净化人的心灵、创建时代的精神文明做贡献？凡此种种，《中国佛教百科全书》将试图做出力所能及的努力。

佛教经典浩繁、义理精深，《经典卷》对所有重要佛教经典的结集、分类及各部经典的撰译者、基本思想及其在佛教史上的地位等进行简明扼要的介绍与评释，让你一目了然，阅藏知津；《教义卷》则对整个佛教基本教义的形成、思想意蕴和哲学内涵等分门别类地进行了深入浅出的阐析与评述，使人们对佛教义理的思想内容和哲学意蕴有一个较为全面、清晰的了解。

佛教源远流长，宗派繁多，《历史卷》对佛教传入中国后的历史发展及这种发展的社会历史根据、思想文化背景等进行了线条清晰而又资料翔实的梳理与剖析，以有限的篇幅展现了中国佛教的历史衍变和发展大势；《宗派卷》则对中国佛教史上从魏晋南北朝般若学的“六家七宗”到隋唐佛教的四大宗教各自的思想渊源、学

术传承、基本义理以及各派之间的相互联系及此消彼长等,进行了颇为深入的论述与辨析,一展隋唐佛学盛世之风采。

中国佛教,自汉魏至明清,高僧辈出,代有其人,《人物卷》对中国佛教史上较著名大德高僧之生平活动、思想特质、译经弘法、道行德操等的报道,既客观公允,又深入具体,从一个侧面反映了中国佛教发展的历史风貌。中国佛教的制度仪轨,有些承续于印度佛教,有些则颇具中国特色,史称“马祖创丛林,百丈立清规”,说明中国佛教的寺院制度和礼仪清规多有本土僧人的创造,《仪轨卷》对中国佛教的寺院殿堂、教职教制、节日礼仪乃至罗汉诸天等都有较详尽具体的介绍与述评,借此可以一窥汉化佛教的制度仪轨和寺院生活。

中国佛教的另一个重要特点,就是受中国传统文化的影响逐渐走上中国化的道路,隋唐以降,中国化的佛教又反过来对中国传统文化产生巨大的影响,此中尤以禅与传统诗书画的结合进而演化为禅诗、禅画表现最为突出,《诗偈卷》精选了近二百篇的诗词偈句,既深入地剖析了这些诗篇的文学意韵,又着重揭示其中所蕴涵的佛理禅趣,并且通过比较分析的方法,探讨了禅与中国古代诗歌之间的相互渗透和相互影响,使人们确实地看到,禅与古代诗歌的关系,正如古人所说的:“不懂得禅,不足以论诗。”《书画卷》则采取个案分析与历史叙述相结合的方法,较深入地揭示出佛理禅趣与中国古代书画的相互关系。一方面,僧人禅师常常染指书画,另一方面,书画家也多涉足佛教,一方面,佛理禅趣大量融入书画之中,另一方面,书坛画苑处处流露出禅机佛意,中国古代书画的历史发展,确实与中国佛教思想的演变遥相呼应、息息相关。

佛教艺术是中国佛教文化的一个重要组成部分,此中尤以佛教建筑、佛教雕塑以及佛教对中国古代建筑、雕塑艺术的影响,值得人们进行深入的探讨和发掘。《雕塑卷》对佛教雕塑艺术的传

入、流变及其形成中国特色的发展道路、对佛教雕塑的造型、装銮乃至石窟艺术中之彩塑、壁画等，都进行颇为深入、详尽的介绍、剖析与论述，较系统地再现了中国佛教雕塑艺术的全貌。《建筑卷》则对中国佛教建筑之历史发展、各派佛教寺院之布局、各种佛教殿堂之结构及其特征乃至典型之佛教建筑如寺塔、经幢等，都进行较全面甚至颇为专业性的介绍和评析，不仅对于人们了解历史上的佛教建筑，而且对于日后的寺院、殿堂的构建等，都有一定的借鉴意义。中国古来有“天下名山僧占多”的说法，历史上的名胜古迹多与佛教有联系，中国佛教的发展也常与寺院之变迁相关联，《名山名寺卷》除了对中国佛教四大名山进行由点到面的详细介绍外，还收录了全国著名寺院数百个，并对其地理位置和人文景观、创寺高僧和宗派特色、历史沿革和现存规模等都进行较为具体的介绍与点评，举凡“到此一游”者，既可一览祖国的名山宝刹、风景名胜，又能从一个侧面窥探中国佛教的此消彼长和迁流演变。

《中国佛教百科全书》凡十一卷，总约三百万字，从经典、教义、人物、历史、宗派、仪轨、诗偈、书画、雕塑、建筑、名山名寺等十一个方面，较全面系统地再现了中国佛教及中国佛教文化的总体面貌及其历史发展，其中，既有基本知识的介绍，又有主要义理的阐释；既有历史发展的概述，又有个案的深入剖析；既有宗教意义的阐发，又有文化价值的揭示。就编撰者的主观愿望说，力图把通俗性与学术性较好地统一起来，使《全书》既是初学者登门入室之阶梯，对佛学研究者又具有较高的参考价值。当然，由于编撰者的学力识见等多有局限，书中之错讹偏颇在所难免，凡此，均俟之于方家大德的赐正、教示。

赖永海

张宏生，1957年生，江苏徐州人。1989年毕业于南京大学中文学系，获文学博士学位，现为南京大学基础学科教育学院副院长，教授，博士生导师。著有《江湖诗派研究》、《孔子的形象及其文学精神》、《清代词学的建构》、《辅教编释译》等。

章利国，1947年生，上海人。1984年毕业于北京师范大学，获硕士学位，现为中国美术学院美术学系副教授，1992年留学雅典学术学院和雅典大学。著有《中国绘画与中国文化》、《造形艺术美学导论》等，任《20世纪世界美术大系》副主编。

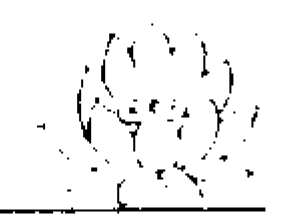
装帧设计 速　泰　熙
电脑制作 南京紫光图文

赖永海，1949年生，福建平和人，哲学博士，现为南京大学教授，南京大学中华文化研究院院长。主要著作有《中国佛性论》、《中国佛教文化论》、《佛道诗禅》、《佛学与儒学》、《湛然》、《维摩诘经释译》、《楞伽经释译》、《高僧传释译》等，1991年被国务院学位委员会和国家教委评为"在工作中做出突出贡献的中国博士"，1993年被国务院学位委员会评为博士生导师。

目　录

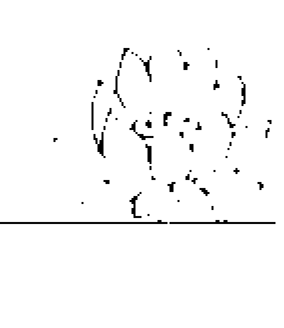
诗偈卷







书画卷



图版(彩图)：



图(黑白)：



诗 偈 卷

支　遁

支遁(314？—366)，本姓关，字道林。陈留(今河南开封南)人，一说林虑(今河南林县)人。世代事佛。二十五岁出家，在吴地建立支山寺，不久住灵嘉寺，又至石城山立栖光寺。362年后，住建康东安寺近三年。好谈玄理，尝论庄子《逍遥游》，为一时儒生所叹服。对《般若经》有深入的研究，为般若学中六家七宗之一。所著佛学著作多种，皆佚，后世辑有《支遁集》二卷。今存诗十八首。

八关斋诗[①](其三)

靖一潜蓬庐[②]，愔愔咏初九[③]。
广漠排林筱，流飙洒隙牖[④]。
从容暇想逸，采药登崇阜[⑤]。
崎岖升千寻，萧条临万亩[⑥]。
望山乐荣松，瞻泽哀素柳[⑦]。
解带长陵陂，婆娑清川右[⑧]。
冷风解烦怀，寒泉濯温手[⑨]。
寥寥神气畅，钦若盘春薮[⑩]。
达度冥三才，恍惚丧神偶[⑪]。
游观同隐丘，愧无连化肘[⑫]。

注　释

① 八关斋:一种佛教修行方式,即通过斋戒做到不杀生，不偷盗,不淫,不妄语,不饮酒,不坐高广大床,不著华鬘璎珞,不习歌舞伎乐。

② 靖一:专心一意。

③ 愔愔:安静祥和的样子。初九:《易·乾》:“初九，潜龙勿用。”原是比喻圣人处在下位,隐而未显,这里用“初九”代指《周易》。

④ 这两句的意思是:茂密的竹林广袤一片,微风穿过窗缝,吹进房间。

⑤ 这两句的意思是:在悠闲的心境中神思飞扬,为采药去攀登高山。

⑥ 这两句的意思是:沿着崎岖山道登上高高的峰顶,看到下面广阔的大地一片萧条。

⑦ 这两句的意思是:极目远眺,很喜爱葱茉的松柏,为秋天水边柳树行将凋零而感叹。

⑧ 这两句的意思是:在高高的坡上解带,放松身心;在清清的河边漫步,悠然自得。

⑨ 这两句的意思是:清冷的山风吹来,消解了心中的烦闷,在泉水中洗手，感到一阵寒意。

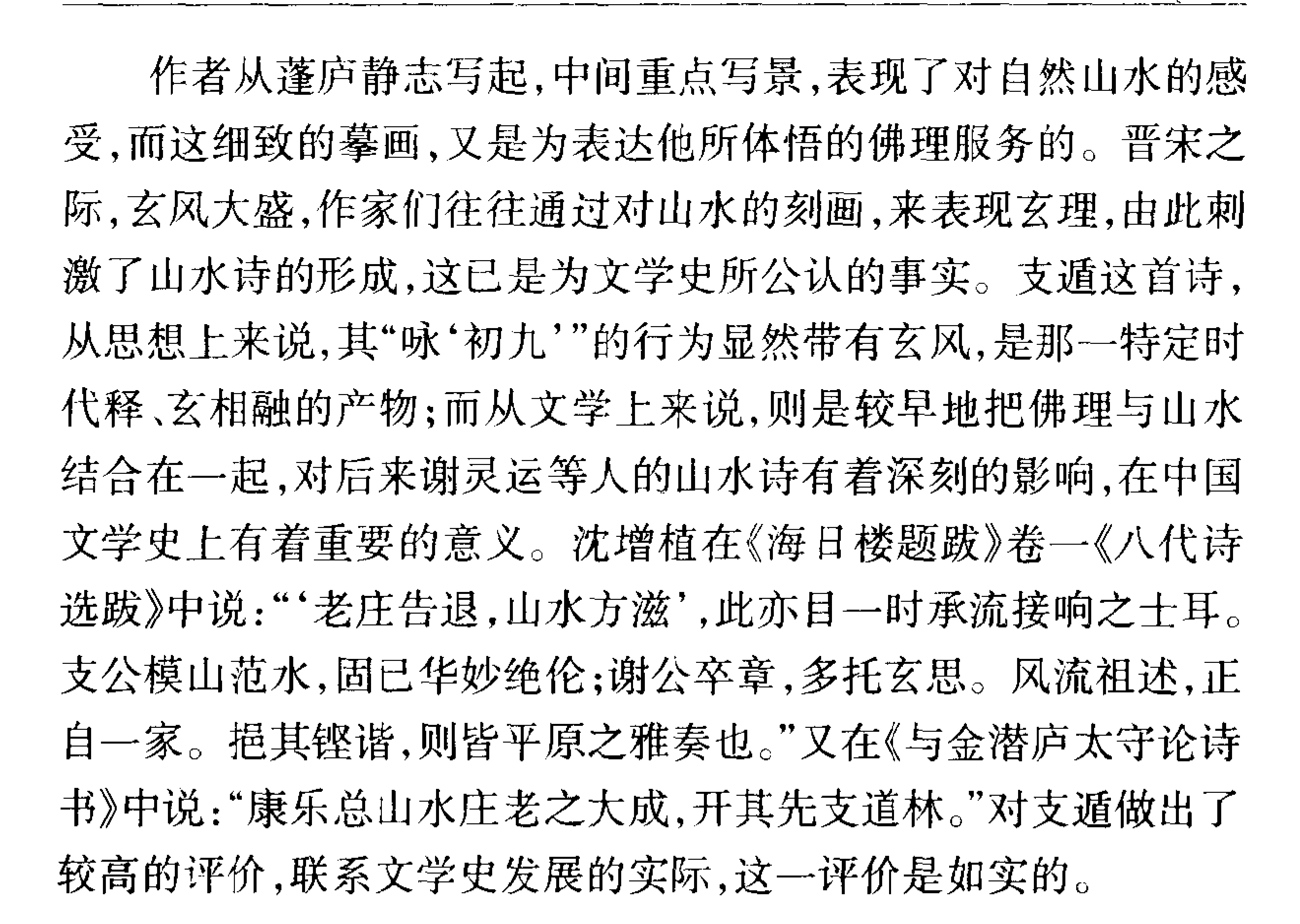
⑩ 这两句的意思是:在空阔的大自然中,感到神清气爽，就像在春天的原野上徜徉一样,使人沉醉。

⑪ 这两句的意思是:思虑通达已经泯灭三才(天、地、人谓之三才)的界限,恍惚中感到形神也已浑然一体。

⑫ 这两句的意思是:这样美好的地方可以和友人一起游观幽栖,惭愧的是自己虽已悟道,却不能化及于众。

品　评

晋康帝元年(343)十月二十二日,支遁邀约扬州刺史何充以及其他有关人士共二十四人,集于吴县土山墓下,为八关斋事。斋戒自二十三日清晨始,至次日黎明终。支遁写有《八关斋诗》三首,对这次斋事作了不同方面的描写。这里所选的是第三首,写众人离去后,作者的心理感受。



作者从蓬庐静志写起，中间重点写景，表现了对自然山水的感受，而这细致的摹画，又是为表达他所体悟的佛理服务的。晋宋之际，玄风大盛，作家们往往通过对山水的刻画，来表现玄理，由此刺激了山水诗的形成，这已是为文学史所公认的事实。支遁这首诗，从思想上来说，其“咏‘初九’”的行为显然带有玄风，是那一特定时代释、玄相融的产物；而从文学上来说，则是较早地把佛理与山水结合在一起，对后来谢灵运等人的山水诗有着深刻的影响，在中国文学史上有着重要的意义。沈增植在《海日楼题跋》卷一《八代诗选跋》中说：“‘老庄告退，山水方滋’，此亦目一时承流接响之士耳。支公模山范水，固已华妙绝伦；谢公卒章，多托玄思。风流祖述，正自一家。挹其铿谐，则皆平原之雅奏也。”又在《与金潜庐太守论诗书》中说：“康乐总山水庄老之大成，开其先支道林。”对支遁做出了较高的评价，联系文学史发展的实际，这一评价是如实的。

慧　远

慧远(334—416)，俗姓贾，雁门楼烦(今山西崞县西)人。二十一岁从道安出家。东晋太元三年(378)，居庐山东林寺，一时四方僧俗，多相从游止。慧远于学，内外皆宗，对毗昙、中观等学说贡献甚大，并被净土宗推为初祖。所著《沙门不敬王者论》等，对后世有较大影响。今存诗一首。

庐山东林杂诗

崇岩吐清气[1]，幽岫栖神迹[2]。
希声奏群籁[3]，响出山溜滴。

有客独冥游④,径然忘所适⑤。
挥手抚云门⑥,灵关安足辟⑦!
流心扣玄扃⑧,感至理弗隔。
孰是腾九霄,不奋冲天翮⑨?
妙同趣自均,一悟超三益⑩。

注 释

① 崇岩:高高的山岩。

② 幽岫:幽深的山洞。栖神迹:指山洞中云气往还,似留有神灵的印迹。

③ 希声:细微的声音,形容"山溜滴",出自《老子》:"大音希声。"群籁:各种声音。

④ 冥游:漫无目的的游观。

⑤ 径然:任性、任意的样子。

⑥ 云门:云封之门。

⑦ 灵关:天门。辟:打开。

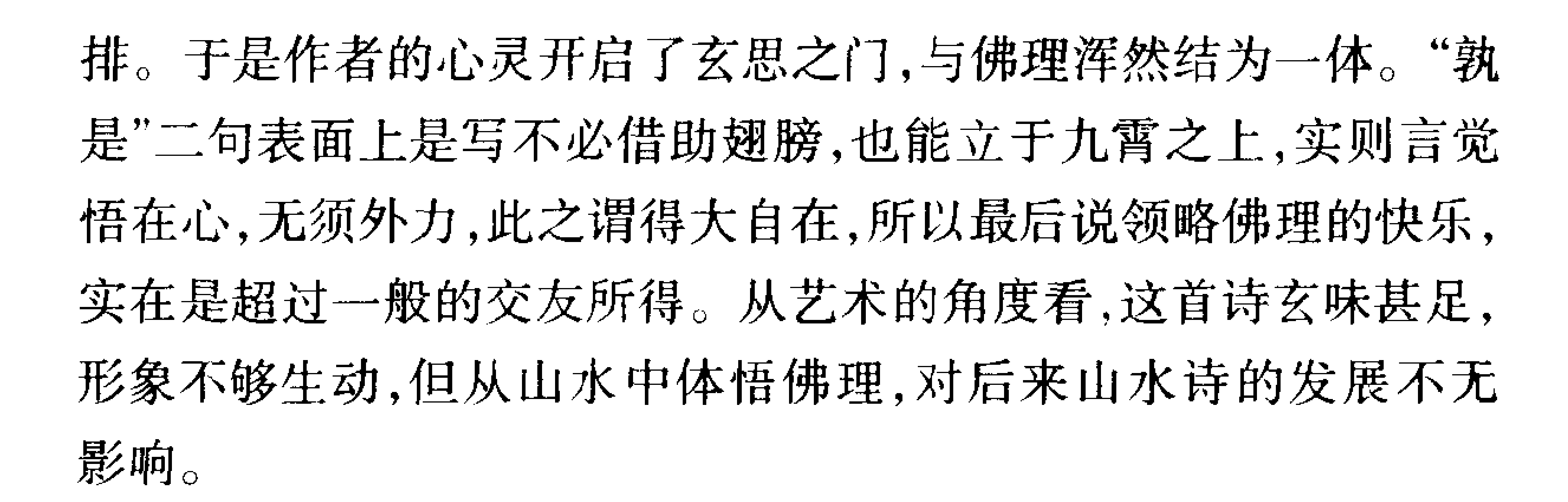
⑧ 流心:周流之心,指心灵不受束缚。玄扃:玄思的门。

⑨ 翮:鸟的翅膀。

⑩ 三益:《论语·季氏》中说:"益者三友,损者三友。友直、友谅、友多闻,益矣。"三者都是交友所受之益。

品 评

题为《庐山东林杂诗》,实为纪游之作,因此别题为《游庐山》。高岩上云气蒸腾,似从山中吐出,这是目之所见。山溜的声响虽然细微,但在群籁中仍然清晰可辨,这是耳之所闻。庐山的景物很多,作者却仅选取悠闲的白云和细微的山溜,既反映了庐山的典型特征,又是作者心境的体现。在这样的环境中"冥游",不仅不知道到了哪里,甚至不知道要到哪里。一切都是那么的自然,不费安



排。于是作者的心灵开启了玄思之门,与佛理浑然结为一体。“孰是”二句表面上是写不必借助翅膀,也能立于九霄之上,实则言觉悟在心,无须外力,此之谓得大自在,所以最后说领略佛理的快乐,实在是超过一般的交友所得。从艺术的角度看,这首诗玄味甚足,形象不够生动,但从山水中体悟佛理,对后来山水诗的发展不无影响。

谢灵运

谢灵运(385—433),陈郡阳夏(今河南太康)人。谢玄之孙,晋时袭封康乐公。入宋,降爵为侯,出守永嘉。性好山水,是中国文学史上最早大量创作山水诗的诗人。元嘉十年(433)获罪,被杀于广州。谢灵运一生好佛,曾撰有《佛影铭序》,并参与修订《涅槃经》,其诗亦受佛理影响较深。今存《谢康乐集》,系明人所辑。

石壁精舍还湖中作[1]

昏旦变气候,山水含清晖。
清晖能娱人,游子憺忘归[2]。
出谷日尚早,入舟阳已微。
林壑敛暝色[3],云霞收夕霏[4]。
芰荷迭映蔚[5],蒲稗相因依。
披拂趋南径[6],愉悦偃东扉[7]。
虑澹物自轻,意惬理无违[8]。
寄言摄生客[9],试用此道推。

注 释

① 精舍:这里指佛寺。石壁精舍在始宁县(今浙江上虞县)东南。诗题中的湖指巫湖,谢灵运曾在《游名山志》中提到:"湖三面悉高山枕水渚,山溪涧凡有五处,南第一谷今在所谓石壁精舍。"

② 憺:安闲的样子。

③ 敛:聚集。

④ 霏:云气。

⑤ 迭映蔚:光色互相映照。

⑥ 披拂:指急行时引起空气流动,有凉拂拂之感。

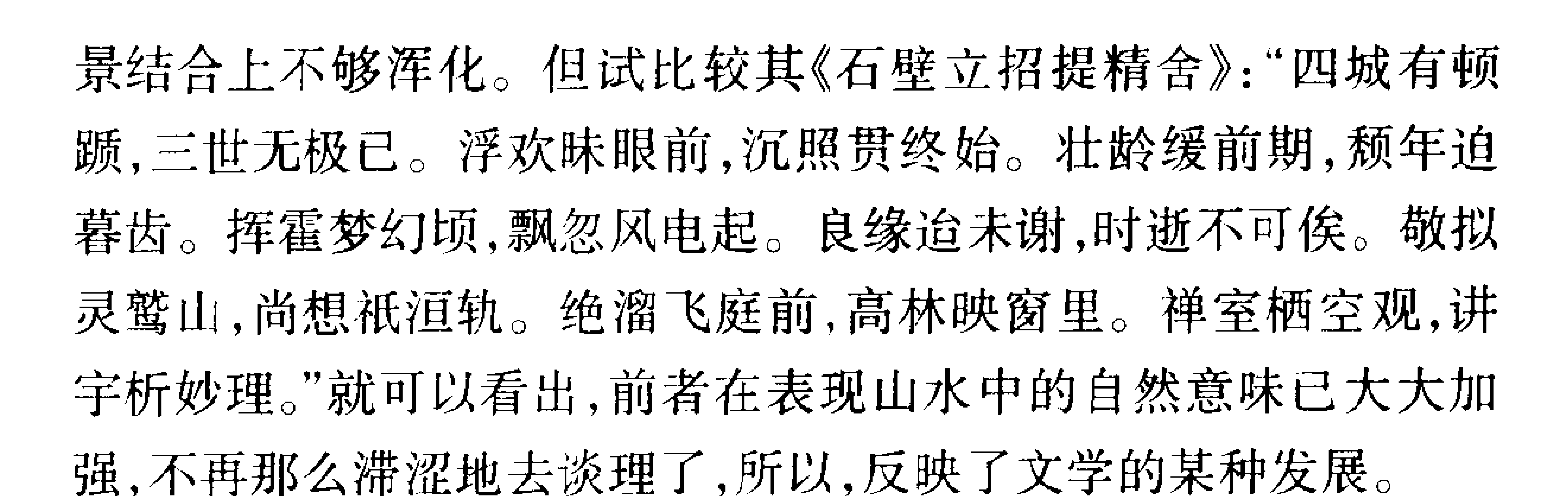
⑦ 偃东扉:在东轩的门前歇息。

⑧ 这两句的意思是:思虑淡泊就觉得外物无足轻重,若是心里满足就觉得自然之理顺应着自己。

⑨ 摄生客:注意保养生命的人。

品 评

谢灵运自石壁精舍至巫湖,一路游观,虽然傍晚的气候不同于清晨,但山山水水同样充满魅力:林表开始呈现暮色,好像不经意间抹上了浓浓的一笔;天上的云霞慢慢流动,渐渐收起了最后一抹余辉。看地上,芰荷映照,蒲稗相依,一切都是那么自然而又充满生机。面对这种景色,作者感悟到"虑淡物自轻,意惬理无违",所以他提出,只要明白了这个道理,就能够很好地保养生命。谢灵运在永嘉时,曾著《辩宗论》,宣扬竺道生"顿悟成佛"的学说,这首诗也可以算作他在感受山水时对人生的一种领悟。由于作者是从佛寺而来,所以诗中的心理流程应该是在心灵得到净化之后,看山看水,皆着主观特色,并进而由悟之于心而宣之于言。就对在佛寺中的活动所作的省略而直接进入由此带来的心境来看,其手法类似后来诗歌美学中的"扫处即生"。不过,这位作家的山水诗往往呈现的出游—山水—玄理的三部分组合的形式,使得这篇作品在情


景结合上不够浑化。但试比较其《石壁立招提精舍》:“四城有顿踬,三世无极已。浮欢昧眼前,沉照贯终始。壮龄缓前期,颓年迫暮齿。挥霍梦幻顷,飘忽风电起。良缘迨未谢,时逝不可俟。敬拟灵鹫山,尚想祇洹轨。绝溜飞庭前,高林映窗里。禅室栖空观,讲宇析妙理。”就可以看出,前者在表现山水中的自然意味已大大加强,不再那么滞涩地去谈理了,所以,反映了文学的某种发展。

江 总

江总(519—590),字总持,济阳考城(今河南省兰考县东)人。仕梁累官尚书仆射。入陈,官至尚书令,世称“江令”,不持政事,日与后主游宴后庭,多作艳诗,号为狎客。入隋,拜为上开府。著有《江令集》。

三善殿夜望山灯诗

百花疑吐夜,四照似含春。
的的连星出①,亭亭向月新②。
采珠非合浦③,赠珮异江滨④。
若任扶桑路⑤,堪言并日轮⑥。

注 释

① 的的:明亮的样子。

② 亭亭:高远的样子。

③ 合浦:汉朝的一个郡(郡治在今广东省合浦县),以盛产珍珠而著称。

④ 赠珮异江滨:典出旧题刘向《列仙传》,云江妃二女,游于江汉之滨,遇

郑交甫,以佩珠赠之。交甫行数十步,佩珠与仙女皆不见。这两句的意思是:以珠、珮作喻,极言山寺夜灯的不同寻常。

⑤ 扶桑:神木名,相传日出于其下。

⑥ 这两句的意思是:山灯也可以像太阳东升一样,普照大地。

品　评

咏物诗在中国起源甚早。从现存作品来看,《诗经》中的《鸱鸮》,《楚辞》中的《桔颂》已肇其端。魏晋以后,作者渐众,作品渐多,如张协、谢灵运、颜延之、鲍照、何逊等,都有"尚巧似"或"形似"的特色,所以刘勰在《文心雕龙·物色》中总结道:"自近代以来,文贵形似。……体物为妙,功在密附。故巧言切状,如印之印泥,不加雕削,而曲写毫芥。"但这首诗咏山寺夜灯却基本上是出之以虚笔。首联言山灯明亮,照彻天地,如百花怒放,就像春天突然来到了人间。夜晚的冷寂,本不足比为春,今有灯火,不仅形象如花,亦为环境增添了暖色,所以这个比喻可以成立。这使我们想起了岑参著名的《白雪歌送武判官归京》中的诗句:"忽如一夜春风来,千树万树银花开。"比体和喻体之间反差也很大,这种相似或许不是偶然的。三、四两句是最实的一联,但写佛灯之盛、之亮,仍运用了夸张的手法。五、六两句宕开一笔,调动神话传说,一方面渲染佛灯的不同寻常,另一方面,也暗示了佛灯的神奇。至结尾处,诗人突发奇想,认为佛灯"若任扶桑路,堪言并日轮",这固然是点出了某种喻意,但从自然现象来说,也是由黑夜到白天的一个自然的流程,从而使得通篇前后一体,非常圆融。

诗人把黑暗的大千世界变为朗朗白昼,实则暗示佛教是人们心中的一盏明灯,但这层意思完全融于诗化的语言之中,毫无枯涩之感,这反映了作者高超的艺术表现力。



孔德绍

孔德绍(生卒年不详),隋会稽(今浙江省绍兴市)人。窦建德称王,署为中书令。今存诗十首。

登白马山护明寺诗

名岳标形胜,危峰远郁纡①。
成象建环极,大壮阐规模②。
层台耸灵鹫③,高殿迩阳乌④。
暂同游阆苑⑤,还类入仙都。
三休开碧题⑥,万户洞金铺。
摄心罄前礼⑦,访道挹中虚⑧。
遥瞻尽地轴⑨,长望极天隅。
白云起梁栋,丹霞映栱栌⑩。
露花疑濯锦,泉月似沉珠。
今日桃源客,相顾失归途⑪。

注释

① 郁纡:曲折的样子。

② 大壮:《易》卦有《大壮》,《疏》云:"壮者,强盛之名,以阳称大,阳长既多,是大者盛壮,故曰大壮。"这两句的意思是:寺院构象宏大,规模壮伟。

③ 层台耸灵鹫:比喻台级之高。灵鹫,灵鹫山在古印度摩揭陀国王舍城之东北,释迦曾讲《法华经》和《无量寿经》于此,是佛教胜地。

④ 迩:近。阳乌:太阳。相传日中有三足乌,故名。

⑤ 阆苑:阆风(山名)之苑,传说中仙人居住的地方。屈原《离骚》:“朝吾将济于白水兮,登阆风而緤马。”

⑥ 三休:以章华台比喻护明寺的台阁。贾谊《新书·退让》:“翟王使使至楚,楚王欲夸之,故飨客于章华之台上,上者三休而乃至其上。”后称章华台为三休台。

⑦ 摄心:收敛心神。磬:严整的样子。

⑧ 挹:通揖。中虚:虚怀。

⑨ 地轴:传说中大地有轴。晋张华《博物志》说:“地有三千六百轴,互相牵制。”《北堂书钞》卷一百五十七引《河海括地象》则进一步具体地说:“昆仑之山,横为地轴。”

⑩ 栱栌:即斗栱,柱顶上承托栋梁的方木。

⑪ 这两句反用陶渊明桃花源的故事,意为游寺之人就像来到桃花源,但却不愿再回到尘俗之中去了。

品　评

佛教于两汉之际传入中国后,在相当长的一段时间里,由于缺少对这种外来宗教的了解,人们往往将其视为流行于中国的各种神仙方术的一种,把佛陀等同于黄老。《后汉书·襄楷传》载楷上桓帝奏议说:“又闻宫中立黄老、浮屠之祠。此道清虚,贵尚无为,好生恶杀,省欲去奢。今陛下嗜欲不去,杀罚过理,既乖其道,岂获其祚哉!或言老子入夷狄为浮屠。”就是如此。孔德绍的时代虽然距佛教的传入已过去了四、五百年,但从其诗所用的“阆苑”、“仙都”、“桃源”等字样来看,仍带有东汉时人们的认识。

从结构上来看,这首诗层次很清楚,随着游踪所至,先写远望山势,接着,佛寺轮廓逐渐分明,终于走进寺中,观赏其内部陈设,并为之礼拜。然后,出得门来,极目远眺,神清气爽;再回望寺宇,以感慨怅叹作结。这使我们想起了韩愈著名的《山石》:“山石荦确

行径微，黄昏到寺蝙蝠飞。升堂坐阶新雨足，芭蕉叶大支子肥。僧言古壁佛画好，以火来照所见稀。铺床拂席置羹饭，疏粝亦足饱我饥。夜深静卧百虫绝，清月出岭光入扉。天明独去无道路，出入高下穷烟霏。山红涧碧纷烂漫，时见松枥皆十围。当流赤足蹋涧石，水声激激风生衣。人生如此自可乐，岂必局束为人鞿？嗟哉吾党二三子，安得至老不更归！”从黄昏到寺，写到升堂坐阶、观览壁画、僧人留饭、夜深静卧、天明独去，最后，也以抒写游寺后的感慨作结，与孔诗如出一辙。考虑到二人所描写的对象的一致性，这种相似或许并不是偶然的。前人论及韩愈《山石》一类诗，以其按行程的顺序叙写，往往认为吸取了游记的手法，是“以文为诗”的表现，却不知，在一、二百年以前，就已有作家这样尝试了，韩愈不过是踵事增华而已。当然，无论是在语言艺术上，还是在情景处理上，较之孔诗，韩诗都更胜一筹。不过，这已是另外一个问题了。

佚 名

佚名（生卒年不详），俗姓宋，北周南郡（今湖北江陵）人。早年出家，居蜀，士大夫多赞其诗才。今存诗六首。

五 苦 诗

生 苦

可患身为患[①]，生将忧共生。
心神恒独苦，宠辱横相惊[②]。
朝光非久照[③]，夜烛几时明[④]？

终成一聚土，强觅千年名[5]。

老　苦

少日欣日益[6]，老至苦年侵。
红颜既罢艳，白发宁久吟[7]？
阶庭唯仰杖，朝府不胜簪[8]。
甘肥与妖丽，徒有壮时心。

病　苦

拔剑平四海，横戈却万夫。
一朝床枕上，回转仰人扶。
壮色随肌减，呻吟与痛俱。
绮罗虽满目，愁眉独向隅。

死　苦

可惜凌云气，忽随朝露终。
长辞白日下，独入黄泉中。
池台既已没，坟陇向应空。
唯当松柏里，千年恒劲风。

爱　离

谁忍心中爱，分为别后思？
几时相握手？呜咽不能辞[9]。
虽言万里隔，犹有望还期。
如何九泉下，更无相见时！

注　释

① 可患身为患：可担心的是身体就是祸患的根源。这句出自《老子》："吾所以有大患者，为吾有身；及吾无身，吾有何患?"

② 横：突然。

③ 朝光：比喻年轻时。

④ 夜烛：比喻年老时。

⑤ 强：勉强。

⑥ 欣日益：欢乐一天比一天多。

⑦ 吟：呻吟。

⑧ 朝府：到公庭去。

⑨ 这两句的意思是：想到分手以后，不知何时才能重逢，所以呜咽得说不出话来。

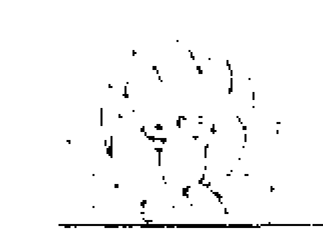
品　评

佛教认为，苦是四谛（谛的意思是真理或实在）之一。所谓八苦，指的是生苦、老苦、病苦、死苦、求不得苦、怨憎会苦、爱别离苦、五阴盛苦。这组诗以形象化的语言描述了其中的五苦，从而宣传了佛教思想。中国是一个诗的国度，诗歌对人们的社会生活有着较大的影响，所以，佛教徒在进行教义的宣传时，也适时地运用了这一工具。晋宋之际的僧人如支遁、慧远等，每喜用诗歌表达自己的感受，喻世之意尚不明显，而在亡名的这组作品里，我们就能够看出情况发生了进一步的变化。

从源流上看，这组诗受到陶潜的某些诗的影响，而又开启后来王梵志等人的白话喻世诗，在文学史的发展上值得注意。

王梵志

王梵志（590? —660），原名梵天，初唐黎阳（今河南浚县）人。



善诗，语言浅近，多言佛理。原集已佚，今人有《王梵志诗校辑》。

观影元非有

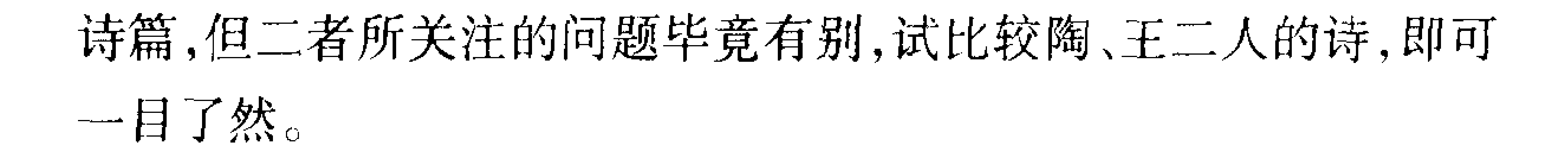
观影元非有，观身一是空。
如采水底月，似捉树头风。
揽之不可见，寻之不可穷。
众生随业转①，恰似梦寐中！

注　释

① 业：业在佛教中意为造作。人的行动、语言、思想所造作的善与不善，就叫身业、口业、意业。业生灭相续，必感苦乐等果，众生在六道中生死轮回，都是由业决定的。

品　评

《圆觉经》说："恒作此念：我今此身四大和合，所谓发毛爪齿皮肉筋骨髓脑垢色皆归于地，唾涕脓血津液涎沫痰泪精气大小便皆归于水，暖气归于火，动转归于风。四大各离，今者妄身当在何处！"《维摩经》说："是身如梦，为虚妄起；是身如梦，为虚妄见。"《智度论》卷六说："如梦者，如梦中无实事谓之为实，觉已知而还自笑，人亦如是。"又卷九十四说："烦恼因缘，故起诸业。"王梵志的这首诗大致上就是说的这些意思。影凭借于身，身隐而影隐，故影虚身实，为一般人之所见，但在佛家看来，身亦何尝是实的！但身虽为虚，却"寻之不可穷"，冥冥中尚有业报的道理，所以，作者感慨众生虽在"随业转"，却懵然无知，"恰似梦寐中"。字里行间，有悲天悯人意，更有扬善抑恶心，是对当时社会生活中某些方面的批判。形、影、神也是玄学讨论的命题，所以陶渊明曾写下这方面的优秀



诗篇，但二者所关注的问题毕竟有别，试比较陶、王二人的诗，即可一目了然。

死王羡活鼠

死王羡活鼠，宁及寻常人？
得官何须喜？失职何须忧？
不可将财觅，不可智力求。
倘来可柜藏，任去不可留。
任来还任去，运命何须愁？

品　评

《庄子·缮性》说："古之所谓得志者，轩冕之谓也。轩冕在身，非性命也；物之倘来，寄者也。寄之，其来不可圉，其去不可止。故不为轩冕肆志，不为穷约趋俗，其乐彼与此同，故无忧而已矣！今寄去则不乐，由是观之，虽乐，未尝不荒也。故曰：丧己于物，失性于俗者，谓之倒置之民。"敦煌本《坛经》第十七节说："无住者，为人本性。念念不住，前念今念后念，念念相续，无有断绝，若一念断绝，法身即是离色身。念念时中，于一切法上无住，一念若住，念念即住，名系缚。于一切法上，念念不住，即无缚也，此是以无住为本。"虽有具体和抽象之不同，所关心的问题却是一样的。对于心灵自由的人来说，高官厚禄，得之不必喜，失之不必忧，此正如苏轼对于下棋的态度："胜固可喜，败亦欣然。"一切执着于得失胜败的做法，都是为物所役，即心灵不自由的表现。学术界已经公认，禅学与老庄思想有着密切的关系，以上的两段论述以及结合在王梵志诗中的叙说，也让我们明显地看到了这一点。有了这一层铺垫，

所以，中唐时香山居士(白居易)说出“世事无可无不可，达哉达哉白乐天”的话，才不致于显得突然。

“死王羡活鼠”这句话或许是对民间语言的吸收，但这一命题的提出，显然也有着深厚的历史积淀。不妨拿与老鼠有关的一个人为例，据《史记·李斯列传》，李斯年轻时为郡小吏，“见吏舍厕中鼠食不洁，近人犬，数惊之。斯入仓，观仓中鼠，食积粟，居大庑之下，不见人犬之忧。于是李斯乃叹曰：‘人之贤不肖譬如鼠矣，在所自处耳！’”后来，他用尽心机，建下赫赫功业，终于成为“仓中之鼠”，但却被诬以谋反罪，腰斩于咸阳市中。临刑前，他对其子说：“吾欲与若复牵黄犬俱出上蔡东门逐狡兔，岂可得乎?”这时，他再想当以前所看不起的“厕中之鼠”，也已不可能了。事情的辩证法就是如此。于此可见王梵志这首诗的巨大的概括力。

世无百世人

世无百世人，强作千年调。
打铁作门限，鬼见拍手笑。

品　评

王梵志的生平事迹在史书上没有记载，其诗歌在相当长的一段时间内也不为世人所知。唐代的王维曾写有《与胡居士皆病寄此诗兼示学人二首》，自注是“梵志体”，可见王诗的新奇风格在其身后不久曾引起诗坛的注意。北宋以后，由于其诗集失传，人们大概就只能读到零星篇目了。到了清代编纂《全唐诗》，更是一篇未收，以致于一般人对王梵志越来越陌生。但是，是金子总会发光，真正优秀的作品也是不会湮灭的。王梵志的这首诗和他的另外一首《城外土馒头》(“城外土馒头，馅草在城里。一人吃一个，莫嫌没



滋味”),就被浓缩在南宋诗人范成大的《重九日行营寿藏之地》中:“家山随处可行楸,荷锸携壶似醉刘。纵有千年铁门限,终须一个土馒头。三轮世界犹灰劫,四大形骸强首丘。蝼蚁乌鸢何厚薄?临风拊掌菊花秋。”(《范石湖集》卷二十八)后来,在《红楼梦》第六十三回中,曹雪芹更借妙玉之口说自从汉、晋、五代、唐、宋以来,就只有范成大这首七律的颔联是好诗(“限”作“槛”),并创造出“铁槛寺”和“馒头庵”这两处所在,可见王梵志诗影响的深远。

梵志翻着袜

梵志翻着袜①,人皆道是错。
乍可刺你眼②,不可隐我脚③。

注 释

① 翻着袜:为了表现出禅家宗门的威仪,就要有一定的规矩。“翻着袜”以其反常,所以是不合规矩。

② 乍可:宁可。

③ 隐:伤。这两句的意思是:宁可让你看着刺眼,也不能让我的脚不舒服。

品 评

禅宗认为“自性本自具足”,主张个性的充分张扬。如《五灯会元》卷八相州天平山从漪禅师的一段公案:“问:‘如何是佛?’师曰:‘不指天地。’问:‘为甚么不指天地?’师曰:‘唯我独尊。’”就是强调个体的意志,主观的情性。也即所谓:“丈夫皆有冲天志,莫向如来行处行。”(《景德传灯录》卷二十九)王梵志这首诗中所体现的,正是这种尊重自我,不随流俗的精神。

宋代江西诗派的代表黄庭坚对王梵志“翻着袜”的胆识非常赞赏，在《书“梵志翻着袜”诗》一文中，他说：“‘梵志翻着袜，人皆道是错。乍可刺你眼，不可隐我脚。’一切众生颠倒，类皆如此，乃知梵志是大修行人也。昔茅容季伟，田家子尔，杀鸡饭其母，而以草具饭郭林宗。林宗起拜之，因劝使就学，遂为四海名士。此翻着袜法也。今人以珍馔奉客，以草具奉其亲，涉世之事，合义则与己，不合义则称亲，万世同流，皆季伟之罪人也。”(《豫章黄先生文集》卷三十)黄氏所称道的茅容杀鸡饭母，以草具饭客之事，见于《后汉书·郭太传》，这种毁誉由人，特立独行的精神，与“翻着袜”的王梵志，正是相同的。正如文学史所昭示的，黄庭坚及其他江西派诗人，面对唐诗的丰厚遗产，既没有匍伏其下，也没有亦步亦趋，而是积极实践，大胆创新，终于表现出宋诗的独特面目，树立起一块与唐诗一样辉煌的丰碑。这，也就是王梵志“翻着袜”法在诗学上的实践。

神　秀

神秀(606？—706)，俗姓李，汴州尉氏(今河南尉氏)人。隋末出家。唐高祖武德年间在洛阳受戒。五十岁时嗣禅宗五祖弘忍，历六年，升为上座僧。弘忍卒后，移住江陵当阳山玉泉寺，开禅宗北宗一派。卒谥大通禅师。

身是菩提树

身是菩提树，心如明镜台。
时时勤拂拭，莫使有尘埃。



品 评

神秀在弘忍门下，颇受器重，也受到其他和尚的崇敬。所以，弘忍为挑选接班人，要求门人作偈时，众僧都希望他能呈偈承传衣钵。但此偈却被弘忍认为未能见性，只到门外。因为，神秀在偈中说，身是觉悟的根本（菩提是觉悟的意思，以前释迦牟尼在毕钵罗树下觉悟成佛，后世便将此树称为菩提树），心像明镜一样，能照万物。物象来时，镜不增加，物象去时，镜不减少。这里的“身”和“心”，实是互文，意思相同，只是为了符合诗歌的句法而作的安排。后二句讲怎样修行见性。“尘埃”比喻妄念，只有时时息灭妄念，才能保持自性的清静，就像拂去镜子上的尘埃，使其保持明亮一样。从禅宗的根本精神来看，神秀的偈语句句有相。“时时勤拂拭”是一种看心的方法，看心便意味着心有所执；“莫使有尘埃”是一种看净的方法，看净便意味着执着于净相。其实，自性在佛不多，在众生不少，本来平等具足，不因为修行而得，也不因为不修而失。自性本来清净，不因为修行而有所增加，正如镜之性本明，不因为有了尘埃就失了明性，也不因为没有尘埃而增了明性。只不过有了尘埃就看不见明性，有了妄念就看不见自性而已。倘若起心去息灭妄念，这本身就是一种妄念。所以学佛的人不要起学佛之心，只要不追求、不执着就行。不追求，心就不生；不执着，心就不灭。不生不灭就是真心，就是见性。（参看李醒华《禅心指月》）

虽然弘忍认为神秀此偈未能见性，但推重渐修的功夫，认为通过循序渐进的努力，提倡由勤息烦恼而达到妄尽入觉，也能成佛作祖，却仍有一定的意义。神秀的修持方法也得到弘忍的推重，并为许多习禅者所信奉，因而开北宗一派，并不是偶然的。

慧　能

慧能(638—713),一作惠能。俗姓卢,新州(今广东新兴)人。唐高宗咸亨年间入黄梅东禅寺,参禅宗五祖弘忍。因所作偈受到弘忍赏识,得其法衣。十年后,在广州法性寺剃发受戒,为众说法,历三十余年,影响甚大,创建了南宗禅。后人尊之为禅宗六祖。今存诗偈二十余首。

菩提本无树

菩提本无树,明镜亦非台。
本来无一物,何处惹尘埃?

品　评

这首偈是慧能针对神秀那首偈而写的。当时,慧能才入寺八个多月,整天在后院干着劈柴舂米的杂活。他偶然听到一个小和尚唱诵神秀此偈,认为尚未见性,但他本人又一字不识,于是口诵一偈,请人写在墙上,得到弘忍的赏识,传得法衣。这首偈的本质是直指人心,见性成佛。菩提树和明镜台都具有空间形象,凡有空间形象者,则必然是相对的,所以不可用以比喻自性。自性无所谓修,无所谓得,它本身就是一个绝对的境界。光明自性人人都有,只要不污染,就能自然显露,所以明心见性不可由修持入,自性本就是“无修无证,无得无失”的。这一境界,要求一悟到底,单刀直入,见性成佛,这就是“顿悟”。弘忍的本意是要考察门人对自性的理解,但神秀似乎更偏重于谈悟道的过程,而不像慧能那样,希望



传达(尽管语言总是有局限的)出悟道的境界。在这个意义上,二人就分出了高下。

顺便应该提到的是,陈寅恪在《禅宗六祖传法偈之分析》一文中曾说神秀、慧能二偈譬喻不当。因为印度禅学的观身之法,往往把人身比作易于解剥的植物,以说明阴蕴俱空,肉体可厌之意,如“行如芭蕉叶,除去不得坚实”,“如实知如芭蕉树,叶叶析除,实不可得”之类。而据《西域记》:“金刚座上菩提树者,即毕钵罗之树也。昔佛在世,高数百尺。屡经残伐,犹高四五丈。佛坐其下,成等正觉,因而谓之菩提树焉。茎干黄白,枝叶青翠,冬夏不凋,光鲜无变。”因此,菩提树为永久坚牢之宝树,决不能取以比喻变灭无常之肉身。这种看法到底正确与否,不妨聊备一说,加以参考。

寒 山

寒山(生卒年不详),一称寒山子,大约生活在唐玄宗开元至唐宪宗元和年间。早岁业儒,后入释门,居于浙江天台山之寒岩,寿至百岁以上。其诗语言通俗,意味丰厚,与王梵志颇为接近。有《寒山子诗集》行世。

欲得安身处

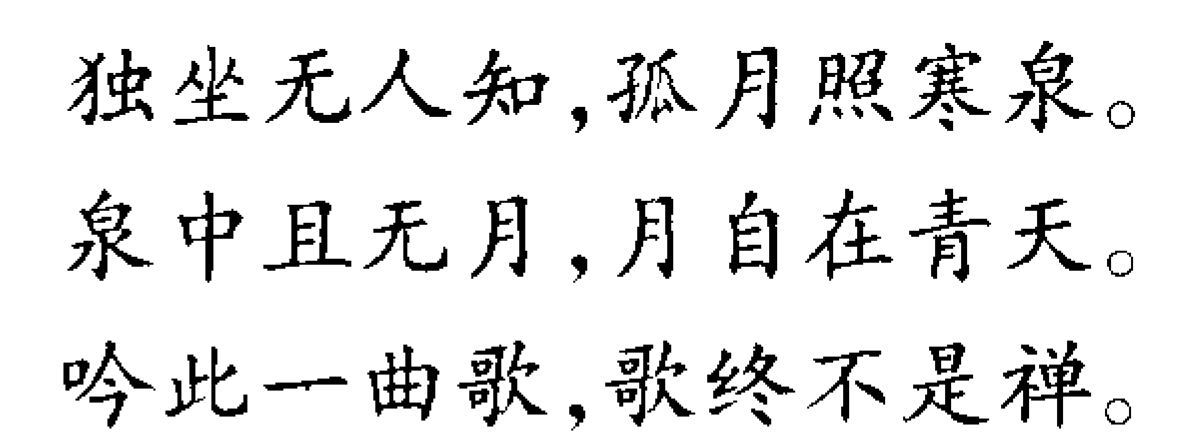
欲得安身处,寒山可常保。
微风吹幽松,远听声愈好。
下有斑白人,喃喃读黄老。
十年归不得,忘却来时道。

品 评

诗人说居于寒山，即可常保安身之处。如果这个“安身”仅指平平安安地生活，似乎并没有加以渲染的必要。实则“安身”即是“安心”。据《五灯会元》卷一，“惠可曰：‘诸法佛印，可得闻乎？’祖曰：‘诸法佛印，匪从人得。’可曰：‘我心未宁，乞师与安。’祖曰：‘将心来。’可良久，曰：‘觅心了不可得。’祖曰：‘我与汝安心竟。’”这个著名的二祖安心的故事，便是要求内求诸己，而在作者看来，寒山正是一个有助于反观心源的好地方。为什么呢？“微风吹幽松，远听声愈好。”这并不是追求隔岸观柳、雾里看花般的朦胧美，也不是单纯欣赏林和靖笔下“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏”般的意境，而是在静穆中，在一种完全放松的意态下，在一种无差别的境界中，达到主客体的冥然一体。诗中读黄老的叙述是诗人生活的真实写照。从其现有作品来看，寒山子确实曾对道家思想产生过浓厚的兴趣。如他刚到天台的时候就说：“自见天台顶，孤高出众群。……下望山青际，谈玄有白云。野情便山水，本志慕道伦。”隐居以后也说：“寒山有裸虫，身白而头黑。手把两卷书，一道将一德。”其实，在寒山子的心目中，禅与老庄是一是二，不必也不能分得那么清楚。所以，诗人最后描写自己的生活状态，一方面固然是从桃花源的故事中得到启示，另一方面，也暗示着“舍筏登岸”的悟道过程：“归不得”是因为不须归，他不是连归路都忘记了吗？——既已开悟，则为开悟所做的一切都不必再提。正如《西游记》第九十八回中唐僧一行来到灵山“凌云渡”，接引佛祖驾无底船渡其过彼岸，“四众回头，连无底船儿却不知去向”。

高高峰顶上

高高峰顶上，四顾极无边。


独坐无人知，孤月照寒泉。
泉中且无月，月自在青天。
吟此一曲歌，歌终不是禅。

品 评

王维《竹里馆》说："独坐幽篁里，弹琴复长啸。深林人不知，明月来相照。"虽有"清幽绝俗"之意，如施补华《岘佣说诗》所云，但弹琴的传统意象（伯牙善鼓琴，钟子期善听），仍暗示我们作者对知音的祈求。李白《月下独酌四首》之一说："花间一壶酒，独酌无相亲。举杯邀明月，对影成三人。"看起来能够自得其乐，实则蕴涵着无限悲凉。寒山的诗也是在"独"字上做文章，但给我们的感受却绝不相同。从空间上说，诗人从"高"、"远"两个方面写自己孤高绝俗，远离世人；从时间上来说，孤月照泉，显然表现了一个过程，是作者注意力所投注。但这里的"无人知"与王维的"人不知"迥然有别，前者是不求人知，后者则是求知而不得，对于寒山来说，这种环境正好可以悟道。他悟到了什么？镜花水月，色空之论，或许可以解释"泉中且无月，月自在青天"二句，但作者显然不愿这样入俗——毕竟，这一话头在禅家已是说烂了，所以，他最后特别强调："吟此一曲歌，歌终不是禅。"认为不可言说，难以言说。这正如《南阳和尚问答杂征义》所载荷泽神会的一段话："今言说者，为对问故。若不对问，终无言说。譬如明镜，若不对象，镜中终不现象。尔今言现象者，为对物故，所以现象。"

寒山对自己的诗颇为自负，他曾写道："下愚读我诗，不解却嗤诮。中庸读我诗，思量云甚要。上贤读我诗，把著满面笑。杨修见幼妇，一览便知妙。"从他的创作实际来看，可以说，这决不是大言欺人。

拾 得

拾得(生卒年不详),生活年代与寒山大致相同。本为孤儿,得天台山国清寺僧丰干拾归,就养于寺中,因名拾得。其诗风格内容皆与寒山相似,后人辑其诗,附于《寒山子诗集》中。

无事闲快活

无事闲快活,唯有隐居人。
林花长似锦,四季色常新。
或向岩间坐,旋瞻见桂轮①。
虽然身畅逸,却念世上人。

注 释

① 桂轮:指月。相传月亮上有桂树,所以这样说。

品 评

"唯有"二字,暗含了与世上的非隐居人的对比。对比的内容是什么呢? 首先是"林花长似锦,四季色常新"。《诗·豳风·七月》"女心伤悲",《毛传》释云:"春女悲,秋士悲,感其物化也。"对于世人来说,时序的更替,季节的迁逝,如春花之飘落,秋叶之凋零,往往引起心灵的悲哀:或感叹红颜老去,或伤悼事业无成,总之是四季的变化引起的无常之感。而对于禅者来说,四季固然也有变化,但正如"日月常有,而光景常新",眼中时时能够发现美,总是能有新鲜的感受,因为,禅者已与大自然融为一体,春、夏、秋、冬只是一



种正常的迁替,而不再有什么感情上的区别,一如云门禅师所说:"春有百花秋有月,夏有凉风冬有雪。若无闲事挂心头,便是人间好时节。"其次是"或向岩间坐,旋瞻见桂轮"。陶渊明《饮酒》之五说:"结庐在人境,而无车马喧。问君何能尔?心远地自偏。采菊东篱下,悠然见南山。山气日夕佳,飞鸟相与还。此中有真意,欲辨已忘言。"此诗第三联向称名句,写出了采菊之时,偶一抬头,目光与南山不期然相遇,"相视而笑,莫逆于心",恬然自适,悠然自得,而这种由心灵的静穆而得出的感受,也就是诗中所说的"真意",语言是说不清楚的,所以,最后说"欲辨已忘言"。拾得的这两句诗与陶诗有异曲同工之妙:诗人有时随意地在岩石上坐下来,不知不觉间,一轮明月已在眼前升起。这一境界是如此和谐,如此轻适,仿佛人月之间发出了渊默的微笑,可说是陶诗的继响,有着同样的艺术感染力。不过,境界虽美,身心虽畅,作者却并没有做"自了汉",他这时想到的是世上还有无数尚未臻此的众生。《维摩经·问疾品》载维摩诘语:"以一切众生病,是故我病。若一切众生不病者,则我病灭。"又《五灯会元》卷四:"(赵州从谂禅师云)'佛是烦恼,烦恼是佛。'僧问:'未审佛是谁家烦恼?'师曰:'与一切人烦恼。'曰:'如何免得?'师曰:'用免作么?'"所说的正是诗中的意思。有此二句,则全诗格调振起,又臻新境界。

孟浩然

孟浩然(687—740),襄州襄阳(今湖北襄阳)人。早年隐居鹿门山,后又隐于祖居田庐。开元十六年(728)举进士不第,还襄阳。六年后,张九龄署其为荆州从事。孟浩然是唐代山水田园诗的先行者,与王维齐名。今人李景白有《孟浩然诗集校注》。

游明禅师西山兰若

西山多奇状，秀出倚前楹①。
停午收彩翠，夕阳照分明②。
吾师住其下，禅坐证无生③。
结庐就嵌窟④，剪竹通径行。
谈空对樵叟⑤，说法与山精⑥。
日暮方辞去，田园归冶城⑦。

注　释

① 楹：房柱。这两句的意思是：状貌奇特的西山，在房前突兀而起，巍然耸立。

② 这两句的意思是：明禅师所居之西山兰若（寺院）一带，停午（正午）时分，不见阳光，景物不如清晨鲜亮，而至黄昏时，夕阳照射下，又显得满目葱葱。

③ 无生：指涅槃，是佛教的最高境界。《最胜王经》卷一："无生是实，生是虚妄。愚痴之人，漂溺生死，如来体实，无有虚妄，名为涅槃。"

④ 嵌窟：深洞。

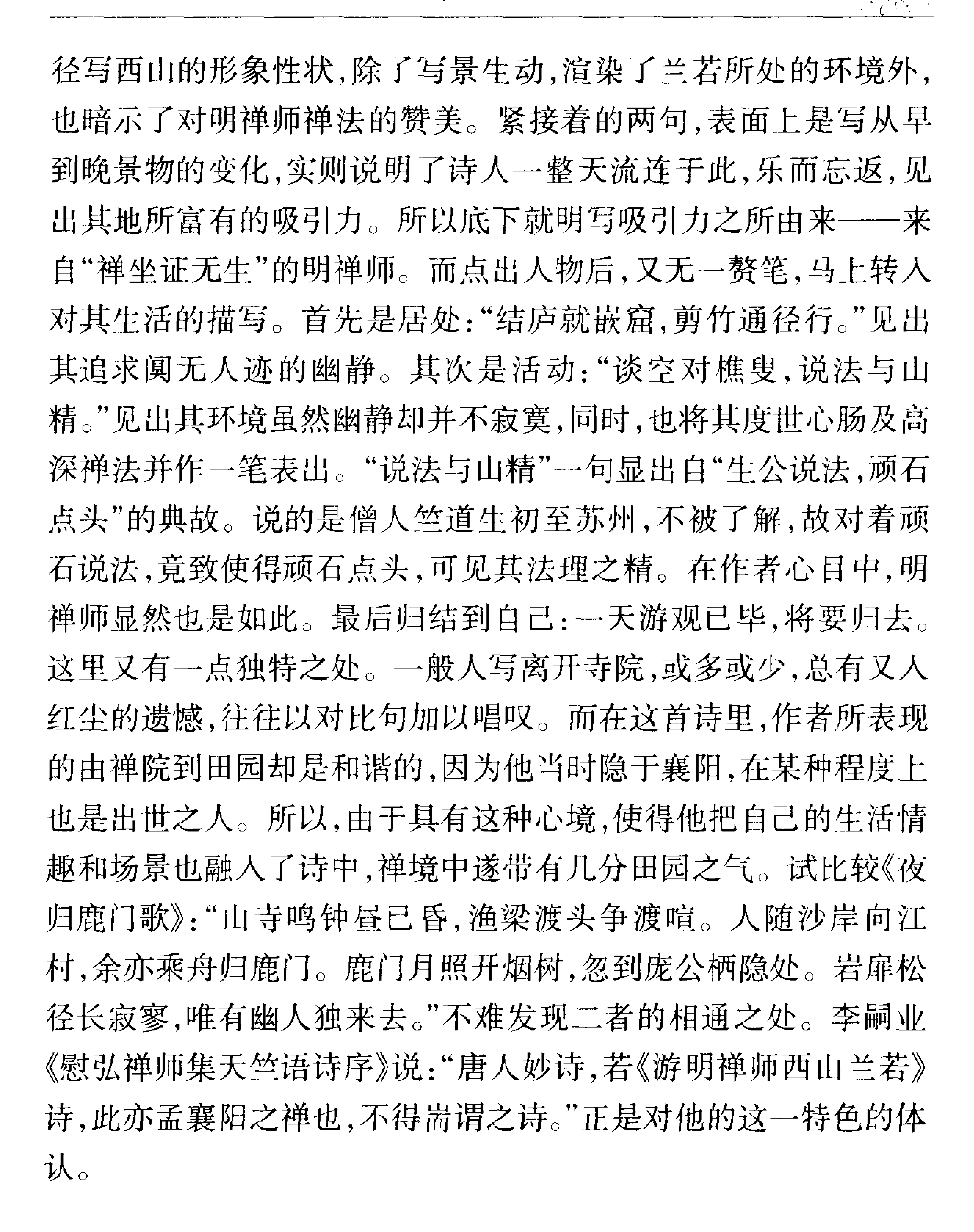
⑤ 空：佛教认为空是出世法，是事物的本体。万事万物都由一定的因缘组合而成，因缘合事物就存在，因缘散事物就不存在。所以说，一切事物从本质上看都是空的。

⑥ 山精：原指山上的精怪，这里泛指禽兽。

⑦ 冶城：在今湖北省黄陂县东南。

品　评

一首诗的开头很重要。这篇作品，发端很有特色。开门见山，



径写西山的形象性状，除了写景生动，渲染了兰若所处的环境外，也暗示了对明禅师禅法的赞美。紧接着的两句，表面上是写从早到晚景物的变化，实则说明了诗人一整天流连于此，乐而忘返，见出其地所富有的吸引力。所以底下就明写吸引力之所由来——来自“禅坐证无生”的明禅师。而点出人物后，又无一赘笔，马上转入对其生活的描写。首先是居处：“结庐就嵌窟，剪竹通径行。”见出其追求阒无人迹的幽静。其次是活动：“谈空对樵叟，说法与山精。”见出其环境虽然幽静却并不寂寞，同时，也将其度世心肠及高深禅法并作一笔表出。“说法与山精”一句显出自“生公说法，顽石点头”的典故。说的是僧人竺道生初至苏州，不被了解，故对着顽石说法，竟致使得顽石点头，可见其法理之精。在作者心目中，明禅师显然也是如此。最后归结到自己：一天游观已毕，将要归去。这里又有一点独特之处。一般人写离开寺院，或多或少，总有又入红尘的遗憾，往往以对比句加以唱叹。而在这首诗里，作者所表现的由禅院到田园却是和谐的，因为他当时隐于襄阳，在某种程度上也是出世之人。所以，由于具有这种心境，使得他把自己的生活情趣和场景也融入了诗中，禅境中遂带有几分田园之气。试比较《夜归鹿门歌》：“山寺鸣钟昼已昏，渔梁渡头争渡喧。人随沙岸向江村，余亦乘舟归鹿门。鹿门月照开烟树，忽到庞公栖隐处。岩扉松径长寂寥，唯有幽人独来去。”不难发现二者的相通之处。李嗣业《慰弘禅师集天竺语诗序》说：“唐人妙诗，若《游明禅师西山兰若》诗，此亦孟襄阳之禅也，不得嵩谓之诗。”正是对他的这一特色的体认。

晚泊浔阳望庐山

挂席几千里，名山都未逢。

泊舟浔阳郭，始见香炉峰。
尝读远公传，永怀尘外踪。
东林精舍近，日暮空闻钟。

品　评

李白在《赠孟浩然》一诗中曾对这位前辈深表赞美："我爱孟夫子，风流天下闻。红颜弃轩冕，白首卧松云。"但他们的诗风并不相同。李白《梦游天姥吟留别》写自己对天姥山的向往之情，一开始即极尽夸张："海客谈瀛洲，烟波微茫信难求；越人语天姥，云霓明灭或可睹。"写到山本身，则是："天姥连天向天横，势拔五岳掩赤城。天台四万八千丈，对此欲倒东南倾。"孟浩然所用的也是对比手法，对笔调却是淡淡的："挂席（即帆）几千里，名山都未逢。泊舟浔阳郭，始见香炉峰。"同是喜悦，李白写来像瀑布，飞流而下；孟浩然写来则像泉水，慢慢渗出。但都有着巨大的艺术感染力。又如写香炉峰，李白《庐山谣寄卢侍御虚舟》说："金阙前开二峰长，银河倒挂三石梁。香炉瀑布遥相望，回崖沓嶂凌苍苍。"《望庐山瀑布》也说："日照香炉生紫烟，遥看瀑布挂前川。飞流直下三千尺，疑是银河落九天。"浓墨重彩，大肆渲染。而孟浩然只是淡淡着笔，怡然自得，情思悠远。底下提到东晋的名僧慧远，表示对其"尘外踪"的向慕。但是由于来到了这个地方，才具有了这种心境，还是由于有了这种心境，才想到了这个地方？作者没有明说，只是用"永怀"二字让我们体会到了一种时空的交织：过去之永怀和今日之亲临在"始见"的同时，得到了统一。而正在这时，隐隐听到阵阵钟声，乃知东林寺就在近旁。但是否前去拜谒，却也不说出来。全诗到此轻轻收住，情思正如寺钟，余音袅袅，启人回味。在四十个字中，写出了诗人的所见，所闻，所思，而又全不费力，一片神行，正是孟诗高境。王士祯曾引进禅学对此诗大为赞赏："诗至此，色相俱空，真



如羚羊挂角，无迹可求，画家所谓逸品是也。”确实说出了其特色。

王昌龄

王昌龄（公元？—756？），字少伯，京兆万年（今陕西西安）人。开元十五年（727）进士及第，授秘书省校书郎，后改江宁丞。安史乱起，避乱江淮，为闾丘晓所杀。善诗，尤长于七绝，所作多边塞军旅、宫怨闺情及送别之什，有名于时。今人李云逸著有《王昌龄诗注》。

题　僧　房

棕榈花满院，苔藓入闲房。
彼此名言绝，空中闻异香。

品　评

这是一所静寂的禅院，静寂到苔藓不仅爬进院中，而且爬进房里，可见这个所在既无外人打搅，僧人亦是足不出门。但这所禅院又是热闹的，那满院的棕榈花不是开得一片灿烂吗？一热一冷，一闹一寂，形成鲜明对照，但彼此又并不矛盾，焉知这禅房花木不带有“郁郁黄花，无非般若；青青翠竹，尽是法身”之意？于是进一步写感受。禅房中应该不止一位僧人，所以用了“彼此”二字。“名”指精神，“言”指语言。众僧相对参禅，彼此间既无语言交流，也无精神交流，但能够达到一种默契，创造一种境界，都深深沉浸在禅悦之中，于是就如须菩提臻于禅定时，帝释天散花于天一样，作者似也能闻到空中的异香。禅宗认为真正的悟境是不可言说的，一

落言诠，即有失真，所以众僧皆不言，而作者表达这一境界也以少少许胜多多许，使得这篇小诗有余不尽，耐人回味。清代评论家施补华在《岘佣说诗》中评价这首诗是“句中有禅理，句外有神韵”，体认是非常准确的。

孙　逖

孙逖(696—761)，潞州涉县(今河北涉县)人。唐玄宗开元二年(714)举哲人奇士科，授山阴尉。后又举贤良方正科。官终太子詹事。原有集二十卷，今佚。《全唐诗》存诗一卷。

宿云门寺阁①

香阁东山下，烟花象外幽。
悬灯千嶂夕，卷幔五湖秋。
画壁余鸿雁，纱窗宿斗牛。
更疑天路近，梦与白云游。

注　释

① 云门寺：在今浙江省绍兴境内的云门山上，始建于晋安帝时，是著名的隐居之地。

品　评

首联写到寺，以“象外”二字，极写其幽。颔联笔势一转，写得壮阔。如果说千嶂暮色，一灯高悬，仍偏于写实的话，则卷幔而睹五湖之秋，则纯属想象。这一方面见出云门寺的地势之高，另一方



面也见出作者胸怀之阔大。颈联承上而来,目光由室外转向室内。“画壁”句写出寺之古,“纱窗”句写出夜之深。一个“宿”字,用得非常生动,绾合神话传说,把夜深的气氛写活了。尾联写入睡。入睡不好写,则以梦形之。诗人在梦中与白云为伴,含有深意。一方面,山寺之高,常有白云游于其间,白天应有所见;另一方面,白云作为自由自在的象征,又与寺院的特定环境所引起的心理感受相通。用一“疑”字,遂使得疑真疑幻,有余不尽。全诗章法严谨,从时间上看,由到寺写到入梦;从空间上看,由实境写到虚境,全力衬托寺院的高古,结构上颇见匠心。

王 维

王维(700—761),字摩诘,太原祁(今山西祁县)人。开元九年(721)中进士,释褐为太乐丞,官终尚书右丞,后世称为王右丞。与孟浩然齐名,是唐代山水田园诗派的杰出代表。王维早年即过着亦官亦隐的生活,玄宗后期,政事日益腐败,他的佛家思想愈趋浓厚,并对文学创作产生了深刻的影响,被后人称为“诗佛”。清代徐增在《而庵诗话》中曾比较唐代李白、杜甫和王维三家诗风说:“吾于天才得李太白,于地才得杜子美,于人才得王摩诘。太白以气韵胜,子美以格律胜,摩诘以理趣胜。太白千秋逸调,子美一代规模,摩诘精大雄氏之学。”对王维的创作成就和特色作了准确的说明。著有《王右丞集》。

终南别业

中岁颇好道,晚家南山陲。

兴来每独往，胜事空自知。
行到水穷处，坐看云起时。
偶然值林叟，谈笑无还期。

品 评

此诗《河岳英灵集》题为《入山寄城中故人》,《国秀集》题为《初至山中》,可能是作于开元二十九年(742),时王维刚开始在终南山隐居。形象思维是诗区别于其他文体的重要标志之一。此诗一起首即说“中岁颇好道”,照一般手笔或许会对这个“道”作一番生发，但作者却全用形象加以说明。兴来独往，是说一种超越人为节奏的纯任自然的生活方式，而每有所感，冥会于心，就不免有“空自知”之感。一个空字，表面上看是叹惋，实则是自豪：见出没有同调，也不须同调，却能怡然自得。颈联是自来传诵的名句，脉络紧接前联。晋代诗人阮籍经常独自驾车出行，行至无路可走时，就大哭而回。这是因为他虽然号称“率意”,心中却还有一个“穷途”的概念。试看王维，无目的地缓缓而行，不知不觉来到了流水的尽头，就坐下来，看着一团团白云慢慢从眼前升起。随意走，随意住，随意坐，随意看，这一系列活动，衔接很紧，却又像白云卷舒，从容自在。正因为“无心”,所以人和自然便融为一体，显示出淡泊闲适和安详自足。《苕溪渔隐丛话》后集卷九引黄庭坚语说：“余顷年登山临水，未尝不读摩诘诗：‘行到水穷处，坐看云起时。’故知此老胸次有泉石膏肓之疾。”说得还比较含蓄。近人俞陛云《诗境浅说》则更具体地说：“行至水穷，若已到尽头，而又看云起，见妙境之无穷。可悟处世事变之无穷，求学之义理亦无穷。此二句有一片化机之妙。”从消极方面说，路虽穷而能观云，亦可弥补；从积极方面说，行路是乐趣，观云又是去寻找新的乐趣，这或许就是俞氏所谓“化机”。诗的最后两句宕开一笔，实际上也是说的这层意思。本来已



是心无挂碍，“偶然”见到林叟，又高兴地谈了起来，以致于忘了回家的时间。坐看云起虽然美妙，但诗人并未执着于此，与林叟交谈，仍然可以达到这一境界。全诗情、景、事、理融为一体，前人每认为包含禅意，其实就连禅意也是自然流露，而非刻意安排的。这正是诗的高境。清代徐增《唐诗解读》卷五评道：“行到水穷处，去不得处，我亦便止；倘有云起，我便坐而看云起。坐久当还，偶值林叟，便与谈论山间水边之事。相与留连，则不能以定还期矣。于佛法看来，总是个无我，行无所事。行到是大死，坐起是得活，偶然是任运，此真好道人行履，谓之好道，不虚也。”确实说出了王维“好道”的内容。

过香积寺

不知香积寺，数里入云峰。
古木无人境，深山何处钟。
泉声咽危石，日色冷青松。
薄暮空潭曲，安禅制毒龙。

品　评

香积寺，故址在陕西省长安县南；“过”，当作访问讲。诗人要去访香积寺，却又不知在何处，可见此行纯是任性，而数里外缭绕的云峰，一方面使目的地带有朦胧之感，另一方面也从侧面渲染了诗人的心境。于是下面就写一路上的所见所感。只有古木，不见今人，这一层对比，不是为了抒发今昔之感，而是说明这里很久以来就阒无人迹，强调其宁静，是偏于时间描写；不见寺院，只闻钟声，而在群山环抱之中，回声四起，诗人当然不知“何处钟”了，这又

是偏于空间描写。远处是层峦叠嶂,近旁是古木参天,眼前是无人小径,环境确是非常幽寂荒僻。但诗人仍觉得太过笼统,于是进一步具体描写,展示给读者的是一片冷色调。一个“咽”字,形象地写出了泉水在嶙峋山石中穿行时的状况,令人想起白居易《琵琶行》中“幽咽泉流冰下难”的刻画。“冷”字用得更为奇特,斜阳余晖洒在松上,本来应是暖色,但既是夕阳,又处僻地,此情此景,怎能不“冷”?所以,这两句的景色,一写闻,一写见,其实都是作者自己的感受,但却又表现出高度的艺术真实。“安禅”句出自佛典,谓西方一水潭中,藏有一条毒龙,害人无算。有高僧以无上佛法将其制服,不再能为害。但作者却是活用,正如赵殿成《王右丞诗集笺注》注此诗云:“毒龙宜作妄心譬喻,犹所谓‘心马情猴’者。若会意作降龙实事用,失其解矣。”作者一路行来,正是一个参悟的过程,走近佛寺,顿消妄念,才有“安禅”之说。全诗顺着行程,一路写来,虽极力渲染寂静,却每每以动相形(如钟声、泉声),可见其艺术表现力。

秋夜独坐

独坐悲双鬓,空堂欲二更。
雨中山果落,灯下草虫鸣。
白发终难变,黄金不可成。
欲知除老病,唯有学无生。

品　评

由悲秋而叹老,由否定道教到肯定佛教,就是这首诗所展示的心路历程。通观全篇,应该承认,写得最成功的是颔联。唐代司空

图(?)在《二十四诗品》中提出“不着一字,尽得风流”的美学境界,这联诗正可作为最好的印证。一个秋天的夜晚,诗人坐在灯下,听着雨中熟透了的山果扑簌簌落地,草丛中虫儿在唧唧地鸣叫。处在那一境地,他对大自然,对人生有些什么感受呢?这联诗本身并没有说出来,但其丰厚的内蕴,仍使人有所感悟。再就禅理而言,作者只是把这幅画面,这种情境展示出来,至于其中的言外之意,却要读者自己去体悟,这在佛家说,可谓“无住”、“无著”,因为并没有执着其上。作者只是提出一个“现量”,读者却不由得不产生联想,即景生情,这实在是文学的高境,比直接说出来可高明多了。

春日上方即事

好读《高僧传》①,时看辟谷方②。
鸠形将刻杖③,龟壳用支床④。
柳色春山映,梨花夕鸟藏。
北窗桃李下,闲坐但焚香。

注 释

①《高僧传》:《隋书·经籍志》著录有释僧佑所撰《高僧传》十四卷;《唐书·艺文志》著录有虞孝敬撰《高僧传》六卷、僧慧皎撰《高僧传》十四卷、僧道宗撰《续高僧传》三十二卷。

② 辟谷:一种不食五谷的导引之术。

③ 鸠形将刻杖:汉代对八、九十岁的老人特加优礼,赐以刻有鸠鸟的玉杖,因为鸠是不噎之鸟,希望老人吃饭不噎,健康长寿。

④ 龟壳用支床:据《史记》记载,南方有老人用龟做床的撑脚,二十多年后,老人死,龟还活着。这里也是取其长寿之意。

品 评

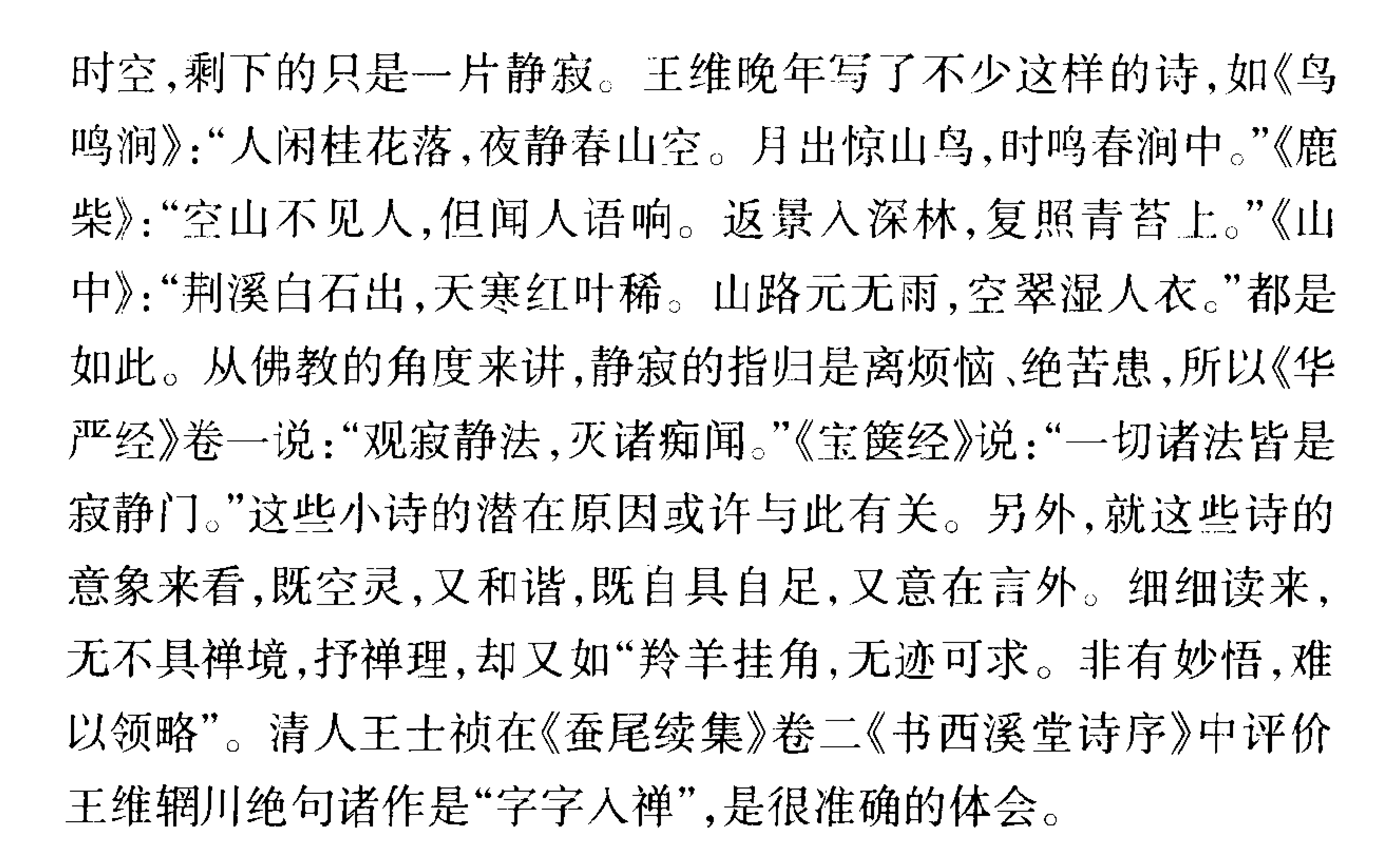
此诗记载了诗人生活的一个侧面,也让我们看到了他的好佛绝非虚言。末句说“闲坐但焚香”,显然是坐禅。《五灯会元》卷一记载迦叶的事迹说:“尊者一日踏泥次,有一沙弥见,乃问尊者:‘何得自为?’者曰:‘我若不为,谁为我为?’”可见禅要有切身体验,注重亲自证悟,所以坐禅也是必要的,达摩祖师在嵩山少林寺不就是“面壁而坐,终日默然”吗? 南宗禅兴起以后,强调直指心源,顿悟成佛,对于坐禅,往往只视为一种手段,而并不认为有多重要,慧能就说过“道由心悟,岂在坐也”的话。王维虽然对南宗禅有很深刻的理解,但同时也并不否定北宗的禅定功夫。《旧唐书》卷一九〇《王维传》中说他“在京师,日饭十数名僧,以玄谈为乐。斋中无所有,唯茶铛药臼、经案绳床而已。退朝之后,焚香独坐,以禅诵为事”,就是对他的生活状态的形象说明。他在诗歌中或者叙述自己“爱染日已薄,禅寂日已固”(《偶然作六首》之三),或者称道友人“欲知禅坐久,行路长春芳”,(《过福禅师兰若》),并赞成一种与世隔绝的生活:“虽与人境接,闭门成隐居”(《济州过赵叟家宴》);“闲门寂已闭,落日照秋草”(《赠祖三咏》);“轻阴阁小雨,深院昼慵开”(《书事》),也能证明这一点。

辛 夷 坞

木末芙蓉花,山中发红萼。
涧户寂无人,纷纷开且落。

品 评

在这首诗里,芙蓉花是那么的“委运任化”,开也无人知,落也无人知,一切都是极自然的,不仅泯灭了生灭,而且似乎也泯灭了


时空，剩下的只是一片静寂。王维晚年写了不少这样的诗，如《鸟鸣涧》：“人闲桂花落，夜静春山空。月出惊山鸟，时鸣春涧中。”《鹿柴》：“空山不见人，但闻人语响。返景入深林，复照青苔上。”《山中》：“荆溪白石出，天寒红叶稀。山路元无雨，空翠湿人衣。”都是如此。从佛教的角度来讲，静寂的指归是离烦恼、绝苦患，所以《华严经》卷一说：“观寂静法，灭诸痴闻。”《宝箧经》说：“一切诸法皆是寂静门。”这些小诗的潜在原因或许与此有关。另外，就这些诗的意象来看，既空灵，又和谐，既自具自足，又意在言外。细细读来，无不具禅境，抒禅理，却又如“羚羊挂角，无迹可求。非有妙悟，难以领略”。清人王士祯在《蚕尾续集》卷二《书西溪堂诗序》中评价王维辋川绝句诸作是“字字入禅”，是很准确的体会。

钱 起

钱起(710? —782?)，字仲文，吴兴(今浙江省湖州市)人。唐玄宗天宝十载(751)登进士第，释褐为秘书省校书郎，官终考功郎中、太清宫使。其诗才清逸，兼擅众体，是大历诗人中的杰出者。著有《钱考功集》。

梦寻西山准上人

别处秋泉声，至今犹在耳。
何尝梦魂去，不见雪山子[①]。
新月隔林时，千峰翠微里。
言忘心更寂，迹灭云自起。

觉来缨上尘，如洗功德水[2]。

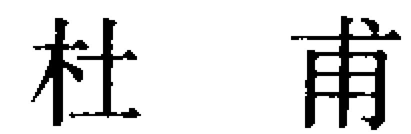
注　释

① 雪山子：相传释迦牟尼佛前世曾在雪山修行，人称雪山大士。此用以比准上人。

② 功德水：指八功德水。

品　评

此诗写禅理禅心，从"梦"字着笔，是其独特之处。古人写梦，凡创造力强者，无不翻空出奇，表现出强烈的时代特色和个人特色。如杜甫《梦李白》二首之一，刻画作者心理："故人入我梦，明我长相忆。君今在罗网，何以有羽翼？恐非平生魂，路远不可测。"写得疑真疑幻，见出对友人的关切。元稹《酬乐天频梦微之》说："山水万重书断绝，念君怜我梦相闻。我今因病魂颠倒，惟梦闲人不梦君。"从反面着笔，写感情之凄苦。而陆游《五月十一日，夜且半，梦从大驾亲征，尽复汉唐故地。见城邑人物繁丽，云：西凉府也。喜甚，马上作长句。未终篇而觉，乃足成之》则说："凉州女儿满高楼，梳头已学京都样。"小中见大，以浪漫主义的手法，写出了这位爱国诗人对收复失地的迫切心情。钱起这首诗也写梦，千峰新月，朗朗夜空固然暗示着心地的一片清明，言忘说寂也启发对往迹的领悟，但更值得注意的是其证道方式。梦是虚的，而竟能梦中得道，虚实间还可作别的解说，但和佛家谈空说无正相契合。宋代初年的陈抟老祖自称睡梦中得道，诗人则觉来"如洗功德水"，二者是否有一定的传承关系呢？



杜 甫

杜甫(712—770),字子美,河南巩县(今河南巩县)人。开元二十三年(735)举进士不第,天宝十载(751),献《三大礼赋》,待诏集贤院。安史乱起,陷于长安。肃宗至德二年(757),奔赴行在凤翔,授左拾遗。后在成都营建草堂,又飘泊于梓州、阆州、夔州。大历三年(768)出峡,二年后病死于由长沙至岳阳的小舟中。杜甫的诗,内容广泛,思致深刻,沉郁顿挫,律切精深,被前人誉为“上薄风骚,下该沈宋,言夺苏李,气吞曹刘,掩颜谢之孤高,杂徐庾之流丽,尽得古今之体势,而兼人人之所独专”(元稹《杜工部墓系铭》),集诗坛之大成。通行本有钱谦益《杜诗笺注》、仇兆鳌《杜诗详注》、杨伦《杜诗镜铨》等。

游龙门奉先寺[1]

已从招提游[2],更宿招提境。
阴壑生虚籁[3],月林散清影。
天窥象纬逼[4],云卧衣裳冷[5]。
欲觉闻晨钟,令人发深省。

注 释

① 龙门奉先寺:龙门即伊阙,俗称龙门山,在河南省洛阳市南。奉先寺是当地一座著名的寺院。

② 招提:梵语,译义为四方,后省作拓提,误为招提。四方之僧为招提僧,四方之僧的住处为招提房。此诗乃以招提名寺僧。

③ 虚籁：指风声。

④ 天窥：即窥天。窥一作阙。象纬：天上星象错列，如经纬一般。

⑤ 这两句都是形容高寒。

品　评

王嗣奭《杜臆》卷一评此诗云："此诗景趣泠然，不用禅语而得禅理，故妙。……盖人在尘溷中，性真汩没，一游招提，谢去尘氛，托足净土，情趣自别。而更宿其境，听灵籁，对月林，则耳目清旷；逼帝座，卧云床，则神魂兢凛。梦将觉而触发于钟声，故道心之微，忽然豁露，遂发深省。正与日夜息而旦气清，剥复禅而天心见者同。余谓老杜闻道，而此其入道之机倪也。"这一论述，是有见之言。令我们感到饶有兴味的是，作为杜集开篇第一首诗，这是否能够代表杜诗的基本思想倾向呢？诚然，杜甫的某些作品，如《观打鱼歌》，"可当一篇戒杀文"（《杜诗详注》卷十一引钟惺语），《白小》对"天然二寸鱼"的悲悯，也见出佛家众生平等的思想。但正如刘熙载《艺概》所说："老杜一生只在儒家界内。"不管是在顺境还是在逆境，不管是在朝还是在野，都表现得很清楚。所以，佛家思想只是他的某种精神状态的反映，而不占主导地位。虽然如此，这首诗"不用禅语而得禅理"，仍是写得比较成功的。

同诸公登慈恩寺塔①

高标跨苍穹，烈风无时休②。
自非旷士怀③，登兹翻百忧。
方知象教力④，足可追冥搜⑤。
仰穿龙蛇窟，始出枝撑幽⑥。
七星在北户，河汉声西流⑦。



羲和鞭白日[8],少昊行清秋[9]。
秦山忽破碎[10],泾渭不可求。[11]
俯视但一气,焉能辨皇州?
回首叫虞舜,苍梧云正愁[12]。
惜哉瑶池饮,日晏昆仑丘[13]。
黄鹄去不息[14],哀鸣何所投?
君看随阳雁[15],各有稻粱谋!

注 释

① 天宝十一载(752)秋,杜甫同高适、岑参、储光羲、薛据诸人一起登上慈恩寺塔,各写诗以纪之。据杜诗原注:"时高适、薛据先有此作。"可见这首诗是和作。现薛诗已佚,余作皆存。慈恩寺也叫大雁塔,在长安东南区进昌坊,是唐高宗李治作太子时所建,寺塔六级,高三百尺。

② 这两句形容塔之高。由于塔比天还高,所以在上面就感到狂风猛烈,吹个不停。

③ 旷士:旷达之士。登高遣兴,本是旷士之怀,何况还是登上浮图,更应该能够销忧。但杜甫却自言做不到。正如他在夔州时写《登高》诗:"万里悲秋常作客,百年多病独登台。"写《遣兴》诗:"愁极本凭诗遣兴,诗成吟咏转凄凉。"登上慈恩寺塔反而使他更加增添了忧愁。

④ 象教力:佛教说理教人,都用形象,所以说"象教"。没有佛教,也就没有慈恩寺塔,所以说是"象教力"。

⑤ 追冥搜:在高远幽深中探索。不仅指登塔,而且暗示着冥思。由于塔是佛教力量的象征,所以登塔也就代表着一种求索。

⑥ 这两句写登塔的过程,意思是阶梯狭窄、曲折、幽深,向上攀登,就好像从龙蛇的洞穴中穿过。在幽暗中,绕过一道道斜柱,才到了塔顶。

⑦ 这两句的意思是:登上塔顶,就看到北斗七星在北窗外闪烁,听到银河水向西流淌的声音。白天看不到北斗和银河,银河中也无水可淌,这都是诗人的想象之词。

⑧ 羲和:驾驶日车的神,相传他以六龙为驾,载着太阳从天上驶过。鞭:形容时间过得很快,已到黄昏时分。

⑨ 少昊:主管秋天的神。二句点明了具体的时间:秋天的黄昏。

⑩ 秦山:指终南山和秦岭。

⑪ 泾渭:两条河水。泾水浊,渭水清。这两句的意思是:从塔上看去,群山错杂起伏,像被切成许多碎片,也分不清哪是泾水,哪是渭水了。当时李林甫当政,时局混乱,诗中带有某种暗示。

⑫ 这两句是怀念太宗时的清明政治。太宗是受内禅的,所以以虞舜作比;舜死葬于苍梧,所以比喻太宗昭陵。杜甫在诗中常以太宗时的盛事与玄宗后期的衰败进行对照,所以说昭陵上空布满愁云。

⑬ 据《列子·周穆王》记载,周穆王曾经"升昆仑之丘","遂宾于西王母,觞于瑶池之上","乃观日之所入"。这里借以为比,讽刺唐玄宗与杨贵妃游宴骊山,生活荒淫。"日晏"既是用典,也是写实,暗示着大唐帝国走向衰落。

⑭ 黄鹄:喻指贤人。

⑮ 随阳雁:喻指趋炎附势、追逐私利的小人。

品 评

慈恩寺既是一个重要的佛教胜迹,又是唐帝国鼎盛时期的一个象征,所以,诗人极力描绘其高大雄伟,应该是带有明显的心理内容,而在此同时,佛寺的超迈辉煌也不可避免地得到了渲染。

从写景的角度来看,杜甫笔下的"七星在北户,河汉声西流"以及"秦山忽破碎,泾渭不可求。俯视但一气,焉能辨皇州"诸句都是极为夸张的,但却是高度的艺术真实。试比较中唐章八元的《登慈恩寺塔诗》:"十层突兀在虚空,四十门开面面风。但怪鸟飞平地上,自惊人语半天中。回梯暗踏如穿洞,绝顶初攀似出笼。落日凤城佳气合,满城春树雨濛濛。"诗中描写登寺的情形可谓切近,明确可感,但在这一雄伟的建筑面前,抒情主体的形象太过卑琐;欲形塔之高,却又意象凡近,笔力疲弱,总之是缺乏相应的胸襟和气魄。

二者相比,一似近而实远,一似远而实近,艺术水准判然有别。宋人张戒在《岁寒堂诗话》卷上说章诗“此乞儿口中语也”,确是敏锐的观察。

谒真谛寺禅师

兰若山高处,烟霞嶂几重。
冻泉依细石,晴雪落长松。
问法看诗妄,观身向酒慵①。
未能割妻子,卜宅近前峰。

注 释

① 观身:佛教四观之一(观因缘、观果报、观自身、观如来身),以之减轻尘世的罪孽。

品 评

这首诗大约作于大历二年(767),当时杜甫寓居夔州。仇兆鳌《杜诗详注》卷二十引黄生语:“三四,景中见时,与王右丞‘泉声咽危石,日色冷青松’同一句法,然彼工在‘咽’字、‘冷’字,此工在‘冻’字、‘晴’字。”这一体认非常正确。杜甫与王维同时稍后,他在广泛学习前人,“转益多师”时,对王维显然也有所师法,但也融进了自己个人的创造。像这一联炼“冻”、“咽”二字,就与王诗区别了开来。

杜甫曾多次声称“诗是吾家事”,并说“语不惊人死不休”,但在这首诗里,却把以前引以为自豪的“不朽之盛事”视为“妄事”,可以看出,由于来到佛寺,接近禅僧,使得他的思想发生了一些变化,是他饱经沧桑后的某种感悟。应该说,他产生的这种皈依之情是真

实的，因为杜甫实在是太疲惫了，他的心灵需要喘息。有人根据末二句认为他的认识是不彻底的，其实，虽然“未能割妻子”，却依然“卜宅近前峰”，正反映出作者的执着，因为，从主观上来看，他是并不想出家的。

常　建

常建（生卒年不详），玄宗开元十五年（727）进士，曾任盱眙县尉。常建仕途不得意，放浪琴酒，与王昌龄等隐居于湖北武昌新山。《全唐诗》存其诗一卷。

题破山寺后院

清晨入古寺，初日照高林。
竹径通幽处，禅房花木深。
山光悦鸟性，潭影空人心。
万籁此俱寂，但余钟磬音。

品　评

破山寺即兴福寺，在今江苏常熟西北，以常建此诗而知名。诗人清晨来到古寺，一路行来，充满愉悦：一是见到树林沐浴着朝阳的光辉（佛家称僧徒聚集之处为丛林，此言高林，带有颂赞之意）；二是穿过清幽的竹径，发现了花木掩映中的禅房；三是见到飞鸟自由自在地欢唱，来到潭边，顿感整个身心一片空明。但在全诗的结束，却并不作进一步发挥，而是戛然而止，让一切都归于沉寂，惟余



钟磬之音，袅袅不绝，从而以少少许胜多多许。在诗歌史上，善写方外之情的诗人都对钟磬之声情有独钟，友人周裕锴教授曾分析过其中的原因：第一，钟声悠扬动听，能把宗教感情转化为一种审美感情，将禅意转化为诗情；第二，钟声余音袅袅不绝，最能体现超越于形象之外的悠远无穷的诗的韵味；第三，钟声的节奏是平缓的，疏钟与诗人淡泊闲静的心态恰巧为异质同构；第四，钟声打破宁静的虚空，象征着一次心灵的顿悟；第五，钟声是不可捉摸的东西，动亦静，实亦虚，色亦空，动静不二，象征着禅的本体和诗的本体；第六，钟声从静寂中响起，又在静寂中消失，传达出来的意味是永恒的静，本体的静，把人带入宇宙与心灵融合一体的那异常美妙神秘的精神世界。（《中国禅宗与诗歌》第四章《空灵的意境追求》）这一论述，是很精彩的。

景 云

景云（生卒年不详），唐代诗僧，安史之乱后人。工诗，善草书。《全唐诗》存诗三首。

老 僧

日照西山雪，老僧门始开。
冻瓶粘柱础，宿火陷炉灰。
童子病归去，鹿麋寒入来。
斋钟知渐近，枝鸟下生台。

品 评

题为“老僧”，通篇就在“老”字上做文章。首联引人遐想。为什么太阳的光辉映照在西山的积雪之上，这位老僧才把门打开呢？一则见出大雪纷纷扬扬下了一夜，因为日照西山，明显是清晨之景；二则见出老僧在夜间的清修中，感受到大自然的变化，所以，天色放晴，就要有所省察。省察也不是特别急切，不过把门打开看看而已。颔联是精心推敲之句。由于一夜大雪，气温骤降，所以瓶子下面结冰，粘在柱础之上。这在生活中本是常见之事，但用在这里仍有特定的含义。因为此僧已老，瓶子粘在柱础上当然拿不下来，这样就特别引起了诗人的注意。那烧了一夜的火，已经渐渐熄灭，厚厚的炉灰下，只有余热微弱可感。一个“陷”字，显然经过了千锤百炼，可以同张籍的名句“酒尽卧空瓶”相匹敌。但既然是非常寒冷，为何不添柴（或炭）呢？或许由于此僧已老，行走不便吧。即便如此，莫非没人相帮？颈联解释了这一点。童子因病归家，点出老僧是孤身一人；鹿麋走入僧房，一方面写天气之冷，照应前面数句，另一方面则续足老僧之孤，只有鹿麋相伴。写到这里，已充分交代了主人公的既寒且孤，多方渲染了“老”字，所以末联宕开一笔，写其精神状态。快到用斋的时候了，但老僧似乎一无所感，只是看到那些具有条件反射的鸟纷纷飞下枝头，才意识到这一点。钟未响而预想其响，预想其响却又是通过鸟的活动，运思确是新奇，而老僧的形象也就更为丰满了。

孟 郊

孟郊（715—814），字东野，湖州武康（今浙江德清）人。少隐嵩山，称处士。德宗贞元十二年（796）登进士第。先后任溧阳县尉、



兴元军参谋、试大理评事等职，一生潦倒，沉沦下僚。其诗与韩愈齐名，为韩孟诗派的开创者之一，创作思想则深受皎然影响。今人华忱之有点校本《孟东野诗集》。

夏日谒智远禅师

吾师当几祖①？说法云无空。
禅心三界外，宴坐天地中②。
院静鬼神去，身与草木同③。
因知护王国④，满钵盛毒龙⑤。
斗薮尘埃衣，谒师见真宗⑥。
何必千万劫，瞬息去樊笼⑦。
盛夏火为日，一堂十月风。
不得为弟子，名姓挂儒宫。

注 释

① 几祖：禅门授受，有西天诸祖，东土诸祖之说，此以“几祖”作疑似之词，盖因其善于谈无说空，表示了作者对他的尊崇。

② 这两句的意思是：智远将身体融合在天地之中，寂然入禅，跳出了三界之外。佛教把欲、色、无色称为三界。

③ 这两句说禅师枯坐院中，形如草木，其禅力之强，连鬼神都避去，不敢伤害。

④ 护王：护世王。《维摩经·方便品》说：“护世四王，各治一方，护其所部，使说恶鬼不得侵害也。”诗中的“护王国”指禅院。

⑤ 毒龙：见王维《香积寺》注。

⑥ 这两句的意思是：抖落身上的尘土，恭敬地去拜谒真正的禅家宗师。

⑦ 樊笼：指世累。禅宗，尤其是南宗禅，讲求顿悟，见性成佛，所以这里

说,不需要很长时间的修炼,一旦悟入,即能得大自在。

品　评

这首诗从智远高深的禅法,写到对他的尊崇;从拜谒禅师,写到心灵解脱;从源于心境的物境对比,写到自己的矛盾心态,错落有致,颇见章法。时当盛夏,禅院亦不可能如诗中所说的"一堂十月风",但境由心生,谁说不能有这种感受呢?妙在虚实相间,令人回味无穷。从写法上看,以炎热形冷寂,对比鲜明,印象深刻,其艺术的辩证法,亦正如王夫之《薑斋诗话》评《诗·小雅·采薇》中"昔我往矣"数句的话:"以乐景写哀,以哀景写乐,一倍增其哀乐。"

怀　海

怀海(720—814),俗姓王,福州长乐(今福建长乐)人。师事马祖道一,与西堂智藏、南泉普愿同号入室。住新吴百丈山,人称百丈禅师。卒谥大智禅师。

放出沩山水牯牛

放出沩山水牯牛,无人坚执鼻绳头。
绿杨芳草春风岸,高卧横眠得自由。

品　评

这首诗的中心是"自由"二字,以牛之行住坐卧,无人约束,比喻打破一切束缚,通脱无碍,自由自在。《五灯会元》卷三记载百丈回答"如何是心解脱及一切处解脱"道:"不求佛法僧,乃至不求福



智知解等。垢净情尽,亦不守此无求,为是亦不住尽处,亦不欣天堂、畏地狱,缚脱无碍,即身心及一切处皆名解脱。"可以和这首诗对观。以牛作喻,比修持心性的诗偈很多,普明禅师甚至绘成十幅图,各题一偈,以见阶段之不同。《未牧第一》:"狰狞头角自咆哮,奔走溪山路转遥。一片黑云横谷口,谁知步步犯佳苗。"《初调第二》:"我有芒绳驀鼻穿,一回奔竞痛加鞭。从来劣性难调制,犹得山童尽力牵。"《受制第三》:"渐调渐伏息奔驰,渡水穿云步步随。手把芒绳无少缓,牧童终日自忘疲。"《回首第四》:"日久功深始转头,颠狂心力渐调柔。山童未肯全相许,犹把芒绳且系留。"《驯服第五》:"绿杨阴下古溪边,放去收来得自然。日暮碧云芳草地,牧童归去不须牵。"《无碍第六》:"露地安眠意自如,不劳鞭策永无拘。山童稳坐青松下,一曲升平乐有余。"《任运第七》:"柳岸春波夕照中,淡烟芳草绿茸茸。饥餐渴饮随时过,石上山童睡正浓。"《相忘第八》:"白牛常在白云中,人自无心牛亦同。月透白云云影白,白云明月任西东。"《独照第九》:"牛儿无处牧童闲,一片孤云碧嶂间。拍手高歌明月下,归来犹有一重关。"《只眠第十》:"人牛不见杳无踪,明月光含万象空。若问其中端的意,野花芳草自丛丛。"由野性未驯,到心性自然合道,泯灭色界,万象一如,最后也表现出了那个"高卧横眠得自由"的境界。

皎 然

皎然(720—800?),字清昼,俗姓谢,湖州(今浙江长兴)人。谢灵运十世孙。早年出家于杭州灵隐寺,大历以后,住湖州,往来于西山东溪草堂与杼山妙喜寺。通佛典,在诗歌理论上很有造诣。著有《皎然集》、《诗式》。

寻陆鸿渐不遇[1]

移家虽带郭，野径入桑麻。
近种篱边菊，秋来未著花。
扣门无犬吠，欲去问西家。
报道“山中去，归来每日斜”。

注　释

① 陆鸿渐：陆羽，字鸿渐，湖北天门人，移家湖州，结庐隐居。善品茶，有“茶圣”之称。

品　评

移家至城廓之旁，人烟尚稠，但居处却是桑麻遮道（这使我们想起陶潜的名句“结庐在人境，而无车马喧”）；刚刚在篱边种满新菊，所以秋天到来，还未开花（这又使我们想起陶潜的名句“采菊东篱下，悠然见南山”）。二联一为转折，一为承接；用陶诗之典，一为正用，一为反用，却都表现了环境的幽僻。至此，一个超尘绝俗的隐士形象已如在眼前，而诗人访友的兴致亦侧面点出。第五句暗示人不在，因为连犬都不吠，当然家中无人了。一般说来，写到这里，“不遇”之意已见，再加生发，易成蛇足。就像柳宗元的《渔翁》一诗：“渔翁夜傍西岩宿，晓汲清湘燃楚竹。烟销日出不见人，欸乃一声山水绿。回看天际下中流，崖上无心云相逐。”前人每谓末二句“着相”，情思刻露，如苏轼、严羽、胡应麟、王士祯、沈德潜等都持是说。但皎然之写问讯于西家却正得其所。一方面，见出对陆羽的思慕，表明相访不遇之惆怅；另一方面，则借西家之口，衬托出陆羽高蹈尘外的形象，表明二人相契之根由。王士祯借用禅学，创为



"神韵"之说,以不说尽为妙,但纯任自然,当发则发,当止则止,也是禅门风范。这还是就作者而说的。从另一角度看,对诗中所描写的对象即陆羽,并未给予任何直接的刻画,但其品格却呼之欲出,这也正符合禅宗"不着一字,尽得风流"之旨。近人俞陛云《诗境浅说》评道:"此诗之潇洒出尘,有在章句外者,非务为高调也。"可谓的评。

刘长卿

刘长卿(?—790?),字文房,宣州(今安徽宣州)人。天宝末年登进士第,释褐长洲尉,仕至随州刺史,世称刘随州。刘长卿是大历诗风的主要代表之一,在近体诗上,用功甚深,尤工五律,自称"五言长城"。著有《刘随州集》。

送灵澈上人

苍苍竹林寺,杳杳钟声晚。
荷笠戴夕阳,青山独归远。

品　评

竹林掩映的寺院和远处传来的杳杳钟声,似非目之所接,耳之所闻,诗人出以想象之笔,就创造了一个清远幽渺的境界。末二句只写行者,未写送者,而诗人久久伫立,目送友人远去的形象仍显得非常生动。李白《黄鹤楼送孟浩然之广陵》写道:"故人西辞黄鹤楼,烟花三月下扬州。孤帆远影碧空尽,惟见长江天际流。"末二句从送友人上船,到船儿远去,帆影模糊,直至消失在水天交接之处,

眼前惟剩一江春水，流淌不息。暗示的手法，也使得诗人的自我形象表现得非常细腻生动，刘诗似对其有所借鉴，但又写得更为浓缩，全用白描（试比较作者的另一首诗《逢雪宿芙蓉山主人》：“日暮苍山远，天寒白屋贫。柴门闻犬吠，风雪夜归人。”），不是简单的沿袭。方回《瀛奎律髓》卷四十二评刘长卿诗“细淡而不显焕，观者当缓缓味之”；方东树《昭昧詹言》评其诗“多兴在象外，专以此求之，则成句皆有余味不尽之妙矣”。从这首小诗中，也能够体会到这一特色。

韦应物

韦应物（737—792?），京兆万年（今陕西西安）人。出身于关中望族，玄宗天宝十载（751）以门荫入官为三卫郎，后历任洛阳丞、京兆府功曹、江州刺史、苏州刺史等职。著有《韦苏州集》。

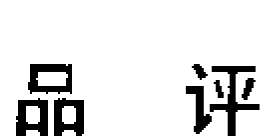
赠　琮　公

山僧一相访，吏案正盈前。
出处似殊致，喧静两皆禅。
暮春华池宴①，清夜高斋眠。
此道本无得，宁复有忘筌？②

注　释

① 华池：本指仙池，此借指官府生活。

② 忘筌：即得鱼忘筌，得意忘言之意。



品　评

山僧相访之时，主人正公务繁忙，诗的开篇即制造了强烈的不协调，是欲扬反抑。所以下文就加以解释："出处似殊致，喧静两皆禅。"白居易《中隐》诗说："大隐住朝市，小隐入丘樊。……不如作中隐，隐在留司官。"其中的感情正是可以沟通的。那么，诗人的生活内容如何呢？"暮春"二句作了明确的交代，使我们想起了"饥来吃饭，困来即眠"的禅宗话头。据《五灯会元》卷三："源律禅师问：'和尚修道，还用功否？'（大珠）师曰：'用功。'曰：'如何用功？'师曰：'饥来吃饭，困来即眠。'曰：'一切人总如是，同师用功否？'师曰：'不同。'曰：'何故不同？'师曰：'他吃饭时不肯吃饭，百种须索；睡时不肯睡，千般计较。所以不同也。'"韦应物的诗可以说为这种"平常心"作了形象的注脚。既然喧静皆禅，似乎是有意修道了，作者末联却又反跌一笔，说佛道既然无处不在，因而也就无所谓有，无所谓无，所以"宁复有忘筌"。全诗结构一波三折，而又平淡自然，颇能见出作者的艺术功力。

灵　澈

灵澈（748 或 749—816），一作灵彻。俗姓汤，字源澄（一作澄源），会稽（今浙江绍兴）人。出家后，住越州云门寺。长于律学，尤善诗文。贞元、元和年间，先后住庐山东林寺和宣州开元寺。平生作诗凡二千首，其门人删取三百篇，编为诗集十卷；另取其自大历至元和五十年间与时人唱和酬别之作，编为《酬唱集》十卷。今二集都不存。《全唐诗》存其诗一卷。

东林寺酬韦丹刺史①

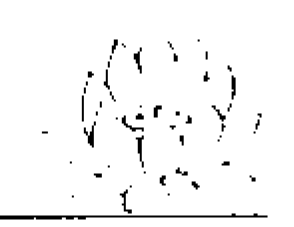
年老心闲无外事，麻衣草座亦容身。
相逢尽道休官好，林下何曾见一人？

注　释

① 韦丹：当时任洪州刺史。据《云溪友议》卷中《思归隐》条："江西韦大夫丹与东林灵澈上人骘忘形之契，篇章唱和，月唯四五焉。韦偶为《思归》绝句诗一首以寄上人。……诗曰：'王事纷纷无暇日，浮生冉冉只如云。已为平子归休计，五老岩前必共君。'"灵澈就答了这一首。

品　评

自齐代谢朓提出"既怀欢禄情，复协沧州趣"的"吏隐"理想后，庙堂形迹，山林精神一直是知识分子的重要的心灵追求。尤其是禅宗兴起，仕途失意者固然希望以此得到心灵慰藉，仕途得意者也非常企慕林下风流。因此许多诗人都与僧人有着密切的交往，互相谈禅论诗，并往往在诗歌中高唱着归隐之声，但实际上却并不能知行相符。灵澈的诗当然只是一种调侃（从广义上说也是一种讽刺），但也充分说明，禅宗追求自然适意、宁静淡泊的思想，确实已在士大夫的心上打下了深刻的烙印，成为儒家思想的重要补充。因此，"相逢尽道休官好，林下何曾见一人"二句在后世广泛流传，以致于"世俗相传以为俚谚"。（《苕溪渔隐丛话》前集卷五十六引欧阳修《集古录》）



法 常

法常(752—839),俗姓郑,襄阳(今湖北襄阳)人。早年出家于荆州,后得马祖道一印可。唐德宗贞元年间,住大梅山,世称大梅和尚。唐文宗开成初年建成寺院,四方请学者甚众。今有诗偈二首存世。

摧残枯木倚寒林

摧残枯木倚寒林,几度逢春不变心。
樵客遇之犹不顾,郢人那得苦追寻?

品 评

这首偈语的产生背景,据《五灯会元》卷三:“初参大寂(马祖道一的谥号),问:‘如何是佛?’寂曰:‘即心是佛。’师即大悟,遂之四明梅子真旧隐缚茅燕处。唐贞元中,盐官会下有僧,因采拄杖,迷路至庵所。问:‘和尚在此多少时?’师曰:‘只见四山青又黄。’又问:‘出山路向甚么处去?’师曰:‘随流去。’僧归举似盐官,官曰:‘我在江西时曾见一僧,自后不知消息,莫是此僧否?’遂令僧去招之。师答以偈曰……。”大梅法常得马祖道一“即心是佛”而开悟,隐于大梅山修持,沉潜其中,以至忘了岁月。这与《西游记》中孙悟空对菩提老祖“你到洞中多少时了”问的回答:“弟子本来懵懂,不知多少时节。只记得灶下无火,常去后山打柴,见一山好桃树,在那里吃了七次饱桃矣。”有相似之处。只是悟空还记得是七次,法常则“只见四山青又黄”,并连时间也是含糊的概念。盐官齐安听

得僧人回话,知法常已得道,就请他出山示法,法常作此偈以拒之。偈中说自己心迹两清,就如一棵枯树,虽数经阳春,不能为之稍变,以致樵夫都不屑一顾,那么,你这位木匠为何却要苦苦相寻,以为是可用之材呢?《庄子》中曾记载一棵不材之木立于路旁,有木匠路过,以其无用而加以讥评。夜梦此树说道:我旁边本有很多树,都先后被砍伐掉了,只有我以不才得终天年。我的无用实际上正是最大的有用啊!此偈语本于此,却并非从有用无用立论,而在说明自己的不愿出山之意。但法常后来还是出山示法了,马祖道一便想考验一下他的修持境界:"大寂闻师住山,乃令僧问:'和尚见马大师得个甚么,便住此山?'师曰:'大师向我道:即心是佛。我便向这里住。'僧曰:'大师近日佛法又别。'师曰:'作么生?'曰:'又道:非心非佛。'师曰:'这老汉惑乱人,未有了日。任他非心非佛,我只管即心即佛。'其僧回举似马祖,祖曰:'梅子熟也。'"不管是"即心是佛",还是"非心非佛",都不过是示法的手段,而真正的悟境是超越一切语言和概念的,如果执着于某一句,则难免死于句下。马祖说"非心非佛",是破"即心是佛"之执,是一种灵活的示法之道,法常并未跟着说"非心非佛",而是用"即心是佛"来破执,可见他领会了马祖的意思。所以马祖夸他"梅子熟了",也就是说他在大梅山确是修持有得。

智　闲

智闲(生卒年不详)青州(今山东青州)人。出家后,始谒沩山灵祐,继往邓州香严山,依忠国师遗迹栖止,世称香严和尚。曾一度参洞山良价。对所悟佛理,每以诗偈出之,今存三十余首。



一击忘所知，更不假修持。
动容扬古路，不堕悄然机。
处处无踪迹，声色外威仪。
诸方达道者，咸言上上机。

品 评

《五灯会元》卷九记载这首偈颂的本事道："（智闲）在百丈时性识聪敏，参禅不得。洎丈迁化，遂参沩山。山问：'我闻汝在百丈先师处，问一答十，问十答百。此是汝聪明灵利，意解识想，生死根本。父母未生时，试道一句看。'师被一问，直得茫然。归寮将平日看过底文字从头要寻一句酬对，竟不能得，乃自叹曰：'画饼不可充饥。'屡乞沩山说破，山曰：'我若说似汝，汝以后骂我去。我说底是我底，终不干我事。'师遂将平昔所看文字烧却。曰：'此生不学佛法也，且作个行粥饭僧，免役心神。'乃泣辞沩山，直过南阳睹忠国师遗迹。遂憩止焉。一日，芟草木，偶抛瓦砾，击竹作声，忽然省悟。遽归沐浴焚香，遥礼沩山。赞曰：'和尚大慈，恩逾父母。当时若为我说破，何有今日之事？'乃有颂曰……"表面上，沩山问的是父母未生时的情形，实际上是问尚未体悟的自性是什么。自性当然是不可言说的，沩山此举，是考验智闲修持的境界。但智闲并未领悟，反而一再要求沩山说破。沩山无法满足他，因为"如鱼饮水，冷暖自知"，一旦说出，成为语言概念，则就与所悟者有了相当的距离。智闲把书本烧掉，象征着他抛弃依他作解，开始不假外求。结果，无心中抛瓦击竹的一声响，使他灵光顿现，把一切语言、理念、

术语都忘记了,心地突然一片空明。这,就是悟境,就是自性。所以,他在偈中写道:一击之中忘掉了一切情识,乃知悟道并不靠假借外力的修持,动容之间,顿感与古道冥然相契,因而跳出了所谓空寂的语言概念。自性是随时可以发现的,但你要着力去找,却又毫无踪迹。而悟道之后,才会了解其威仪是在声色之外。这里面所表达的思想,表明他确已领悟了什么是“父母未生时”的境界,所以,沩山赞扬说:“此子彻也。”

刘　商

刘商(生卒年不详),字子夏,彭城(今江苏徐州)人。尝登进士第。历任合肥令、汴州观察推官、检校虞部郎中。后去官为道士,隐居于常州一带,炼药求仙。卒于宪宗元和九年(814)之前。《全唐诗》存诗二卷。

送僧往湖南

闲出东林日影斜,稻苗深浅映袈裟。
船到南湖风浪静,可怜秋水照莲花。

品　评

袈裟以其多用方形布块联缀的形状,故又称“水田衣”。这位僧人行走在水田间的小路上,袈裟似水田,水田似袈裟,二者浑然一体,表现了人和大自然的密切契合,也可以说,他就是大自然的一个组成部分。后二句是悬想之词,选取了一个特定的情境。但莲花又有更深一层的含义。禅家认为,莲花不仅出污泥而不染,而



且出于水又不着于水，象征着一种空的境界。所以孟浩然《题大禹寺义公禅房》说："看去莲花净，方知不染心。"李颀《粲公院各赋一物得初荷》说："从来不着水，清净本因心。"作者突出莲花，显然是对友人悟道之心的赞美。

刘禹锡

刘禹锡(772—842)，字梦得，本为匈奴后裔，北魏孝文帝时改汉姓，占籍洛阳(今河南洛阳)。贞元九年(793)登进士第，又登宏词科。十一年，登吏部取士科，踏上仕途。任屯田员外郎时，参加王叔文革新集团，失败后，被贬为朗州司马。仕至太子宾客，加检校礼部尚书衔。著有《刘禹锡集》。

赠别君素上人

穷巷唯秋草，高僧独扣门。
相欢如旧识，问法到无言。
水为风浪生，珠非尘可昏①。
悟来皆是道，此别不销魂。

注 释

① 这两句的意思是：由于风吹，水面才荡起波澜，珍珠蒙上灰尘，其原有的光泽并不会失去。

品 评

江淹《别赋》说："黯然销魂者，唯别而已矣。"离别已是使人难

以为怀,更何况是乍见旋别!大历诗人善于描写类似的主题,如司空曙《云阳馆与韩绅宿别》:"故人江海别,几度隔山川。乍见翻疑梦,相悲各问年。孤灯寒照雨,湿竹暗浮烟。更有明朝恨,离杯惜更传。"写得确是悲喜交集。但此诗却并不以别为念,因为在禅家看来,自性是超越时空的,既无人我之分,哪来聚散之异?只要能够悟道,则心灵就是永远相通的。这正是禅家所本有的潇洒风流。黄彻《䂬溪诗话》卷七评论说:"梦得《送僧君素》云:'去来皆是道,此别不销魂。'东坡云:'古今正自同,岁月何必书。'此等语皆通彻无碍,释氏所谓具眼也。"体认是很准确的(孟郊《送玄亮师》说:"兰泉涤我襟,杉月栖我心。茗啜绿净花,经诵清柔音。何处笑为别,淡情愁不侵。"表现的也是这个意思,可加以比较)。从另一个方面说,此诗固然体现了禅家的观念,同时也是作者创作观念的反映。刘禹锡作诗喜欢作翻案语,如志士失志,往往悲秋,刘氏笔下的秋天则迥然不同。《始闻秋风》说:"昔看黄菊与君别,今听玄蝉我却回。午夜飕飗枕前觉,一年颜状镜中来。马思边草拳毛动,雕眄青云睡眼开。天地肃清堪四望,为君扶病上高台。"《秋词二首》之一说:"自古逢秋悲寂寞,我言秋日胜春朝。晴空一鹤排云上,便引诗情到碧霄。"常人言别黯然,作者却潇洒对之,在创作精神上正是相同的。

生公讲堂

生公说法鬼神听,身后空堂夜不扃。
高座寂寥尘漠漠,一方明月可中庭。

品　评

这是《金陵五题》的第四首,咏唱金陵的一处佛教古迹。生公



是对东晋高僧竺道生的尊称。相传他特别善于讲说佛法，刚到苏州时，由于不被了解，无人听讲，于是就对着石头讲了起来，结果石头都受了感动，点头赞许。“生公说法，顽石点头”的谚语，就是说的这件事。可以想见，他在金陵的传法活动也一定是非常热烈的，所以有“生公说法鬼神听”一句。不说人听，而说鬼神听，形象地渲染了当时听讲人数的众多和虔诚，这是深入一层写。但后三句却由热变冷，转写生公身后的萧条。萧条的标志是，当年的讲堂现在已经一片冷清，连夜间都不用上锁了。那庄严的高座，已是布满灰尘，无人过问。只有一方明月，还是像从前那样，挂在天上，照着中庭。此诗章法是前一后三式，即前一句盛，后三句衰。与此相反的是前三后一式，如李白《越中览古》：“越王勾践破吴归，战士还家尽锦衣。宫女如花满春殿，只今惟有鹧鸪飞。”一般的七绝都是在第三句转折，而这两种的转折一在第二句，一在第四句，皆属变格。

吕 温

吕温(772—811)，字和叔，一字化光，河东(今山西永济西)人。唐德宗贞元十四年(798)登进士第，又登宏词科，授集贤殿校书郎。累迁至刑部郎中。卒于衡州刺史任上。

戏赠灵澈上人

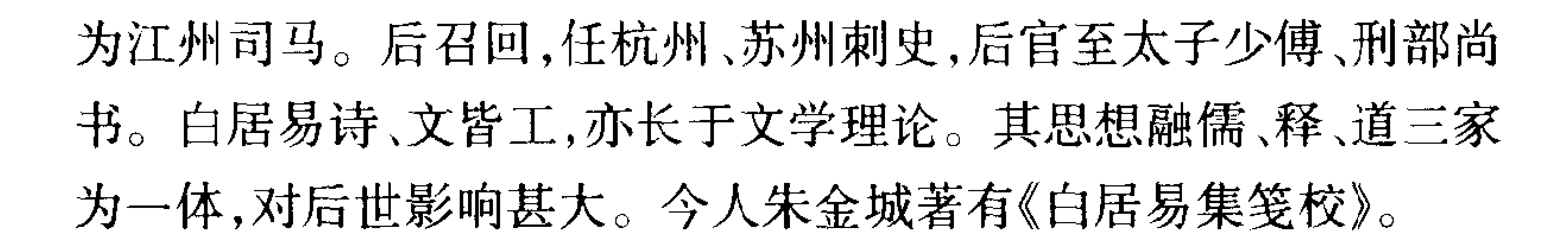
僧家亦有芳春兴，自是禅心无滞境。
君看池水湛然时，何曾不受花枝影？

品　评

禅家爱赏芳春,此与世人所同;禅家不滞于芳春,此又与世人不同。因为在他们看来,春天到来,百花盛开,确是很美;但倘若春去花谢,也不会惋惜。一切都是自然而然的。为什么禅家饿了吃饭,困了睡觉,就是悟道,而常人不是?因为常人吃饭睡觉时总是千般思绪,万般烦扰,此之谓"滞于境"。正是由于禅家入于境而不滞于境,所以更能深切地感受芳春之美,这恐怕又是常人之所不及的。为了进一步说明这一层道理,作者又打了一个比喻:禅家对外物的关系,正如澄清的池水,并不会拒绝花枝的影子。花影入水,水恬然受之,水花相映,自有其不可取代的美。禅家也应该这样,知道自性本空固然很好,但倘若执着于空,则又走上了另一个极端,领会不到禅悦。《五灯会元》卷六《亡名道婆》一节中记载了这样一件事:"昔有婆子供养一庵主,经二十年,常令一二八女子送饭给侍。一日,令女子抱定,曰:'正恁么时如何?'主曰:'枯木倚寒岩,三冬无暖气。'女子举似婆。婆曰:'我二十年只供养得个俗汉!'遂遣出,烧却庵。"佛教视色欲为一大戒,这和尚被妙龄女子抱住,却能自我把持,并没有错。关键是他的那两句话,说明他是在自我克制,也就是心中还有女色之念。禅宗认为"起心即是妄",那和尚不能超越善恶,所以只是个俗汉,反而不如婆子为得道。拿这个故事去印证此诗末二句,也很恰当。

白居易

白居易(772—846),字乐天,晚号香山居士。下邽(今陕西渭南)人。德宗贞元十六年(800)登进士第,十九年中书判拔萃科,授秘书省校书郎。在太子左赞善大夫任上,以论武元衡被刺事,被贬



为江州司马。后召回，任杭州、苏州刺史，后官至太子少傅、刑部尚书。白居易诗、文皆工，亦长于文学理论。其思想融儒、释、道三家为一体，对后世影响甚大。今人朱金城著有《白居易集笺校》。

天竺寺送坚上人归庐山①

锡杖登高寺②，香炉忆旧峰。
偶来舟不系，忽去鸟无踪。
岂要留离偈，宁劳动别容③。
与师俱是梦，梦里暂相逢。

注 释

① 天竺寺：在杭州西湖旁，又分为上天竺、中天竺、下天竺。坚上人：原住庐山东林寺，白居易贬官江州时，与之相交。后白氏任杭州刺史，坚上人云游至天竺寺。

② 锡杖：僧人所持的法器，高与眉齐，头有锡环，可以发出声音，僧人云游时往往持之。

③ 这两句的意思是：哪里用得着留下离别的诗偈，何必要表现出惜别的样子呢？

品 评

可能只是偶然的一闪念，这位僧人登上高寺，忽起归兴，于是心无挂碍，翩然而去。这种潇洒风流也许只有魏晋才有。据《世说新语·任诞》："王子猷居山阴，夜大雪，眠觉，开室，命酌酒，四望皎然。因起彷徨，咏左思《招隐诗》，忽忆戴安道。时戴在剡，即便夜乘小船就之。经宿方至，造门不前而返。人问其故，王曰：'吾本乘兴而行，兴尽而返，何必见戴？'"王子猷的追求"任性"，与坚上人的

心境或许是可以相通的。于是接下去对之进一步描写。来是“偶来”，去是“忽去”。来如不系之舟，随意可返；去似远逝之鸟，踪迹不留。不仅如此，既然来也偶然，去也偶然，则临行之时也就无可留恋，所以不必像常人一样，作诗赋别（本来，以诗留别乃是唐人的一种风气），当然更不必悲戚作容了。末二句融化佛理，从本质上去说。《金刚经》说：“一切有为法，如梦幻泡影。”既然人生本就如梦，在梦里相见和告别，又怎么会表示留恋，感到痛苦呢？这是形象化地说明什么是“空”。

和李澧州题韦开州经藏诗[①]

既悟莲花藏，须遗贝叶经[②]。
菩提无处所，文字本空虚[③]。
观指非知月，忘筌是得鱼[④]。
闻君登彼岸，舍筏复何如？[⑤]

注　释

① 李澧州：李建时任澧州刺史。韦开州：韦处厚时任开州刺史（韦氏元和十一年由考功员外郎贬官开州刺史，因知诗写于此时）。

② 这两句的意思是：既然领悟了佛性真如（即“莲花藏”），就应该将佛经抛开。读经是为了开悟，既已开悟，还要佛经干什么！

③ 这两句的意思是：获得觉悟并没有固定的方法，佛经上的文字未能完全表现出佛理，所以是空虚的。说出了禅宗“不立文字，教外别传”的意旨。

④ 这两句，一用佛经，一用道论。《大智度论》：“如人以指指月，以示惑者，惑者视指而不视月。人语之言：我以指指月令汝知之，汝何以看指而不视月？此亦如是：语为义指，语非义也。”读佛经可得佛理，但佛经并不就是佛理。以佛经同佛理，亦如求月而观指。又《庄子·外物》：“筌者所以在鱼，得鱼



而忘筌。……言者所以在意,得意而忘言。"这也就是首联所说的意思。

⑤ 这两句说明"舍"的道理。佛教以"生死为此岸,涅槃为彼岸",既已悟人,踏上彼岸,则就应该及时"舍筏"。须知,没有舍,也就不可能有得。

品 评

读这首诗,可知白居易对佛理所涉甚深。由此生发开去,也多启人联想。譬如作诗,严羽《沧浪诗话·诗辨》说:"夫诗有别材,非关书也;诗有别趣,非关理也。然非多读书,多穷理,则不能极其至。"读书穷理乃是作好诗的重要途径,但如果以为读书穷理就能诗,那就如视月观指了。

忆精严寺①

惯游山水往南州,行尽天台及虎丘②。
唯有上强精舍好,最堪游处未曾游。

注 释

① 精严寺:故址在今浙江省德清县施渚镇上强村。

② 天台:天台山在今浙江省天台县境内,寺庙众多,国清寺乃其声名最著者。虎丘:在今江苏省苏州市,风景既佳,亦有名刹。

品 评

惯游山水,则处处美景,所见已多,而特出天台、虎丘,以示印象深刻。多方渲染,略不及题面。临末,虚晃一笔,却又戛然而止。此诗使我们想起了苏轼的《赠妓李宜》一诗:"东坡居士文名久,何事无言及李宜? 恰似西川杜工部,海棠虽好不吟诗。"其本事见于陈岩肖《庚溪诗话》卷下:"东坡谪居齐安时,以文笔游戏三昧。齐

安乐籍中李宜者，色艺不下他妓。他妓因燕席中有得诗曲者，宜以语讷，不能有所请，人皆咎之。坡请移临汝，于饮饯处，宜哀鸣力请。坡半酣，笑谓之曰……。”东坡虽是戏笔，但深得欲扬先抑之法。白诗固然与之并不完全相同，但同样采取了烘托之法，调动了读者的期待视野，使得作品张弛有致。

西湖晚归回望孤山寺赠诸客

柳湖松岛莲花寺①，晚动归桡出道场。
卢橘子低山雨重②，栟榈叶戏水风凉③。
烟波淡荡摇空碧，楼殿参差倚夕阳。
到岸请君回首望，蓬莱宫在海中央④。

注　释

① 柳湖：西湖旁多植柳，故有是称。松岛：孤山。莲花寺：孤山寺。

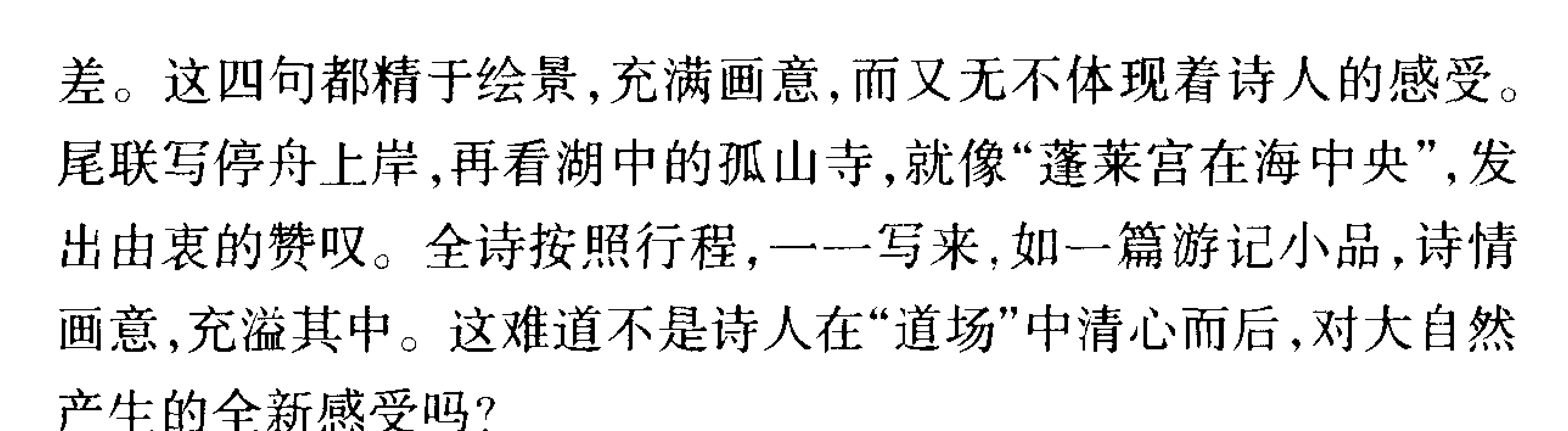
② 卢橘：枇杷。

③ 栟榈：棕榈。

④ 蓬莱宫：传说海上有仙山，名蓬莱，而孤山寺中亦有蓬莱阁，语带双关。

品　评

首联谓从湖中岛上的孤山寺出来，就要乘船回去。第一句写得极为浓缩，笔法经济而又启人联想，为主人公的活动明确了一个范围，也就是“定格”。白居易很喜欢用这种写法，如《钱塘湖春行》说：“孤山寺北贾亭西，水面初平云脚低”，也是如此。颔联写归途中在岛上所见：卢橘经雨，果实沉重；桐叶遮径，水风清凉。颈联写来到湖上，近处看，淡淡烟波，摇荡空碧；远处看，夕阳映照，楼殿参


差。这四句都精于绘景，充满画意，而又无不体现着诗人的感受。尾联写停舟上岸，再看湖中的孤山寺，就像“蓬莱宫在海中央”，发出由衷的赞叹。全诗按照行程，一一写来，如一篇游记小品，诗情画意，充溢其中。这难道不是诗人在“道场”中清心而后，对大自然产生的全新感受吗？

寄韬光禅师①

一山门作两山门，两寺原从一寺分。
东涧水流西涧水，南山云起北山云。
前台花发后台见，上界钟声下界闻②。
遥想吾师行道处，天香桂子落纷纷③。

注　释

① 韬光禅师：唐代僧人，住灵隐寺西北巢枸庵的寺中。

② 上界：指上面的佛寺。

③ 据佛教典籍记载，禅悟到一定境界或说法至精彩处，会闻到异香。桂子之落，亦如六朝云光法师在金陵雨花台讲经，感动天神，花落如雨。因为相传月中有桂树，所以可以从天上落下。

品　评

此诗最有特色的，是它的复辞对仗形式。所谓复辞，便是“隔离的，或紧相连接而意义不相等的”句子。（陈望道《修辞学发凡》）这种句法，如陈骙《文则》卷上丁节所说：“主在析理，理尽后已。”但诗歌主要是抒情的艺术，它将这种散文句法接过来，则转换了其功能。因此，我们不妨将陈氏的这两句话改为：“主在抒情，情尽后已。”白诗有三联都运用了复辞对仗，其效果，在情感上是回环往复，在表达

上是潜气内转。从佛理上看,山门、寺院虽一分为二,但其源既同,皆是供佛,有何区别?水虽分为东涧西涧,云虽分为南山北山,但同为水云,自性无异。同理,前台的花就等于后台的花,钟声虽来自上界,下界得闻,一样可以悟道。这样,就将有限的空间加以扩大,表现了佛性的无所不在。后来宋人都很喜欢用这种表现手法,如“南陇鸟过北陇叫,高田水入低田流”之类,都写得很成功。

在家出家

衣食支分婚嫁毕,从今家事不相仍。
夜眠身是投林鸟,朝饭心同乞食僧。
清唳数声松下鹤,寒光一点竹间灯。
中宵入定跏趺坐①,女唤妻呼多不应。

注　释

① 跏趺:两腿左右交叉,相盘而坐,是一种坐禅方法。

品　评

僧人要出家修行,以求证心,获得解脱。但若要广泛普及佛法,要求世人全都出家,显然是不可能的,于是有在家修行之说,出现了所谓“居士”。居士中最著者是维摩诘。他是吠舍离城的一位长者,以白衣敬奉沙门,以佛法教化众人。他曾经对前来问疾的文殊师利讲说“本无”、“空空”之义,深受敬佩。在《维摩经》中,他阐述了“示有资生,而恒观无常,实无所贪;示有妻妾彩女,而常远离五欲污泥”的观点,认为这才是“通达佛道”,是真正的“菩萨行”。《维摩经》自六朝以来就在文人中广泛流传,维摩诘本人那种既不废世间生活,又精通禅理,以世间为出世间的形象,就成为中国文



人士大夫心中的理想。这种思想之所以与白居易一拍即合，主要是因为二者的生活状态几乎完全相似。白自己也说："唯是名衔人不会，毗耶长者白尚书。"(《刑部尚书致仕》)所以，他就使自己的心境始终处于和谐之中。白居易在佛学上几乎没有什么独特的建树，但他对后世文人的影响却超过了在佛学上更有造诣的柳宗元诸人，不能说这不是一个原因。

大林寺桃花

人间四月芳菲尽，山寺桃花始盛开。
长恨春归无觅处，不知转入此中来。

品　评

大林寺在庐山香炉峰之上，向来人迹罕到，作者偶游于此，竟有了新的发现和感受。诗中写四月间山下(即所谓"人间")已是百花凋落，而山上桃花才刚刚盛开，几乎相差一个节气，观察是非常细致的。但诗人所要说明的真是自然界的某种现象吗？如果允许大胆推测的话，这山下山上，正暗示着世间和出世间，否则为何特出"大林寺"桃花呢？所以，诗人的感慨，应该蕴含着他对于人生世事的某些感触。《白居易集》卷四十三有一篇《大林寺序》，应与这篇诗对读："余与河南元集虚、范阳张允中、南阳张深之、广平宋郁、安定梁必复、范阳张特、东林寺沙门法演、智满、士坚、利辩、道建、神照、云皋、息慈、寂然，凡十七人，自遗爱草堂，历东西大林，抵化城，憩峰顶，登香炉峰，宿大林寺。大林穷远，人迹罕到。环寺多清流苍竹，短松瘦竹。寺中唯板屋木器，其僧皆海东人。山高地深，时节绝晚。于是孟夏月如正二月天，梨桃始华，涧草犹短。人物风候，与平地聚落不同。初到，恍然若别造一世界者。因口号绝句云

……。既而周览屋壁,见萧郎中存、魏郎中弘简、李补阙渤三人姓名文句。因与集虚辈叹且曰:此地实匡庐间第一境。由驿路至山门,曾无半日程。自萧、魏、李游,迨今垂二十年,寂寥无继来者。嗟乎,名利之诱人也如此! 时元和十二年四月九日,乐天序。"这对了解白居易作诗时的心境是很有帮助的。

香山寺二绝

空门寂静老夫闲,伴鸟随云往复还。
家酝满瓶书满架,半移生计入香山。

爱风岩上攀松盖,恋月潭边坐石棱。
且共云泉结缘境,他生当做此山僧。

品　评

香山寺在今河南省洛阳市龙门山的南侧,白居易晚年退隐之后,定居于此,并自号"香山居士",可见他对这个地方的喜爱。元和年间,白居易出守杭州时,曾诣鸟窠禅师问道。《五灯会元》卷二记载了他们相见的情形:"(白)问:'如何是佛法大意?'师曰:'诸恶莫作,众善奉行。'白曰:'三岁孩儿也解恁么道。'师曰:'三岁孩儿虽道得,八十老人行不得。'白作礼而退。"鸟窠禅师所说的那两句话,是学佛之人的最起码的要求,但却被他提到"佛法大意"的高度,是为了说明禅不是要看怎么说,而是要看怎么做,也就是重视自己的证悟。《五灯会元》卷一记载大迦叶"一日踏泥次,有一沙弥见,乃问尊者:'何得自为?'者曰:'我若不为,谁为我为?'"也是说明这个"如鱼饮水,冷暖自知"的亲证的重要性。白居易是否从鸟



窠禅师那里悟到了这一点，还有待于证明，但他不仅向慕和欣赏在家出家的生活状态，而且身体力行之，就是他的越过一般士人之处，因而他也成为后世读书人的一种生活理想。

新昌新居书事四十韵因寄元郎中张博士

大抵宗庄叟[①]，私心事竺乾[②]。
浮荣水划字，真谛火生莲[③]。
梵部经十二[④]，玄书字五千[⑤]。
是非都付梦，语默不妨禅。

注　释

① 庄叟：庄子，代指老庄思想。

② 竺乾：印度，此指佛教。

③ 这两句的意思是：浮世荣华，就像在水上划字，终归虚无，而修行中得到人生的真谛，则如火上莲花，灿烂光明。

④ 经十二：指十二部经（也称十二分经或十二分教）。佛教经典按内容和形式可分为十二类，所以“经十二”实际上是说所有佛经。

⑤ 字五千：指老子《道德经》（共五千言）。

品　评

白居易的思想是一个很驳杂的体系，从诗里就可以看出，他的谈禅实际上是把道家思想也算进去的。不仅如此，他甚至认为儒释二家也没有什么区别。其《三教论衡》说：“儒门释教，虽名数则有异同，约义归宗，彼此亦无差别。所谓同出而异名，殊途而同归者也。”所以，白居易可算是典型的三教合一论者，落实到具体生活

中，则各随境遇，有所取舍。他的独特性在此，他在中国古代文人中的典型意义也在此。

柳宗元

柳宗元(773—819)，字子厚，河东(今山西永济西)人。德宗贞元九年(793)登进士第，十三年第博学弘词科。在礼部员外郎任上，参加了王叔文革新集团，失败后，一贬再贬。官终柳州刺史。柳宗元是著名的思想家、文学家，与韩愈共倡古文运动，诗歌也很有成就。著有《柳宗元集》。

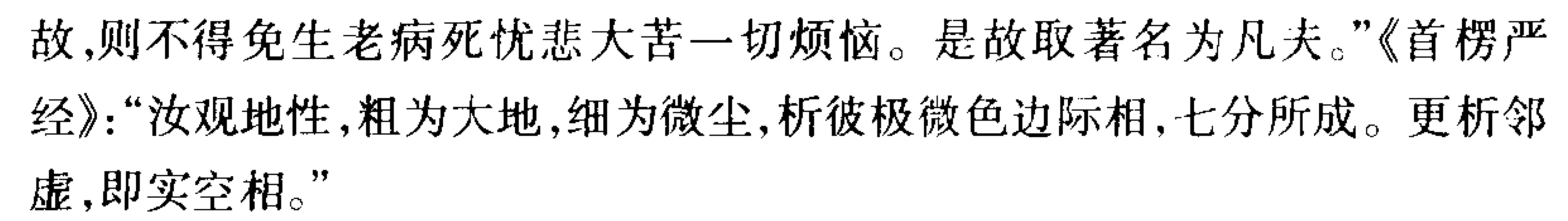
禅　　堂

发地结青茅，团团抱虚白①。
山花落幽户，中有忘机客。
涉有本非取，照空不待析②。
万籁俱缘生，窅然喧中寂③。
心境本洞如，鸟飞无遗迹④。

注　释

① 虚白：出自《庄子·人间世》："虚室生白。"室指心，心能虚，则就生出纯白，所以用来比喻清净的心境。这里也是一语双关。这两句的意思是：开垦出一片荒地，建起一座青茅覆顶的禅堂，里面充溢着清虚幽静。

② 这两句的意思是：心中不能带有"有"字，自性本空，不待分析而得。这是浓缩了佛理。《涅槃经》卷十七："取著名为凡夫。一切凡夫取于色乃至著识，以著色故，则生贪心；生贪心故，为色系缚，乃至为识之所系缚；以系缚



故，则不得免生老病死忧悲大苦一切烦恼。是故取著名为凡夫。"《首楞严经》："汝观地性，粗为大地，细为微尘，析彼极微色边际相，七分所成。更析邻虚，即实空相。"

③ 这两句的意思是：大自然的一切声响都是由因缘而生，那么，透过因缘，能够看到本体；在喧闹中，也能够感受到静寂。

④ 这两句呼应"团团抱虚白"句，说心空如洞，更无一物，所以就能不被物所染，飞鸟（指外物）掠过，也不会留下痕迹。《传灯录》载天衣义怀禅师的话说："雁过长空，影沉寒水。雁无遗踪之意，水无留影之心。"可与末二句参看。

品 评

这首诗刻画了一个浑然忘机、委运任化的禅者形象。你看，那山花纷纷扬扬洒落在窗前屋里，他目虽接而心未动，因为，花开花落原是并无区别的。整首诗都是从这一层意思生发，虽然谈理，却并不枯燥，风格也显得清冷，很能反映出柳宗元的创作特色。

晨诣超师院读禅经

汲井漱寒齿，清心拂尘服。
闲持贝叶书[1]，步出东斋读。
真源了无取，妄迹世所逐[2]。
遗言冀可冥，缮性何由熟[3]。
道人庭宇静，苔色连深竹。
日出雾露余，青松如膏沐。
澹然离言说，悟悦心自足。

注 释

① 贝叶书：古印度多将佛经抄在贝多罗树叶上，后世因称佛经为贝

叶经。

② 这两句的意思是：自己还没有得到佛教的真谛，所以在世上还有许多虚妄的行为。

③ 这两句的意思是：佛所留下的言说可望通过冥想来获得领悟，但自己的修心缮性还很不够。

品　评

柳宗元“自幼好佛，求其道，积三十年”。（《柳河东集》卷二十五《送巽上人赴中丞叔父传序》）他既已对佛理有很深的造诣，被贬后，更是对内学有契于心。这首诗表现了他由诵经而领悟，进而达到愉悦境界的过程。诗人是那样虔诚，诵经前，先要漱齿、清心、净衣。愈读佛经，愈觉得自己形迹之妄，心性之钝，但这岂不就是意味着一个精神的飞跃？至此，再写下去，便落言诠，于是转而写景：静静的庭院，青苔绿竹，互相映衬；朝日初照，云雾渐散，松树上缀满露珠，如洗如沐，愈加苍翠。这使我们想起“郁郁黄花，无非般若；青青翠竹，尽是法身”的禅语。所以诗人感到“澹然离言说，悟悦心自足”，他心中的感悟是语言所不能表达的。这也正合了禅宗的“不立文字”之旨。苏轼评柳诗“外枯而中膏，似淡而实美”（《东坡题跋》卷二），“发纤秾于简古，寄至味于淡泊”（《书黄子思诗集后》），就是指的这一类作品。

李　翱

李翱（774—836），字习之，陈留（今河南开封东南）人。唐德宗贞元十四年（798）登进士第。累官至户部侍郎、山南东道节度使。李翱从韩愈学诗，是中唐的著名古文家。《全唐诗》存诗七首。

赠药山高僧惟俨(其一)

炼得身形似鹤形，千株松下两函经。
我来问道无余说，云在青天水在瓶。

品评

惟俨俗姓寒，年十七出家，初事惠照禅师，后谒石头希迁，密证心法，得其衣钵，住澧州药山，大畅禅风。当时李翱任朗州刺史，仰慕其名，乃入山谒之。《宋高僧传》卷十七记载了他们的这次会见："(翱)初见俨，执经卷不顾，侍者白曰：'太守在此。'翱性褊急，乃倡言曰：'见面不似闻名。'俨乃呼，翱应唯。曰：'太守何贵耳贱目？'翱拱手谢之，问曰：'何谓道邪？'俨指天指净瓶曰：'云在青天水在瓶。'翱于时暗室已明，疑冰顿泮。"可见，"云在青天水在瓶"一句本是惟俨所言，被李翱融入诗中。又据《五灯会元》卷五，惟俨示法的方法大致上是这样的："问：'学人有疑，请师决。'师曰：'待上堂时来，与阇黎决疑。'至晚，上堂众集，师曰：'今日请决疑，上座在甚么处？'"其僧出众而立。师下禅床，把住曰：'大众，这僧有疑。'便与一推，却归方丈。"竟以不言为言，正可作"我来问道无余说"的注脚。但在李翱的询问下，他还是说了一句话："云在青天水在瓶。"这句话怎么使李翱顿悟的呢？水在瓶中，亦如云在天中，物性无别，万法归一。认清本心，则云之潇洒，水之恬静，也能相通。在天上，就做潇洒的云；在瓶中，就做恬静的水，把握住"现量"，就能够得到自在。这，或许就是李翱从惟俨那里得到的启示吧！

元 稹

元稹(779—831),字微之,别字威明,洛阳(今河南洛阳)人。贞元九年(793)以明经擢第。十九年,登书判拔萃科。元和元年(806),登才识兼茂明于体用科。历任浙东观察使、尚书左丞、武昌军节度使等职。其诗与白居易齐名,并称“元白”。著有《元稹集》。

雪后宿同轨店上法护寺钟楼望月

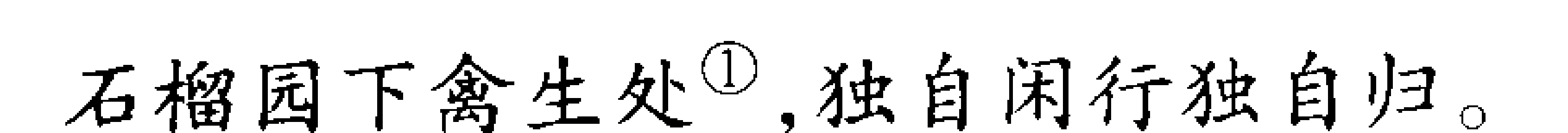
满山残雪满山风,野寺无门院院空。
烟火渐稀孤店静,月明深夜古楼中。

品 评

诗贵有想象的空间,非惟能“状难写之景,如在眼前”,而且要“含不尽之意,见于言外”。雪已残,风犹劲,这雪下了几时,风还要刮多久?雪夜月明,钟楼上的诗人放眼看过去,烟火渐稀,客店无声,一切都归于静寂。这时,他的注意力集中在楼下的寺院。这座寺院已是大雪封门,每个院落都空荡荡的。僧人们是在静坐参禅,还是已经睡去?抑或寺中本就无人,已经废弃?这个“空”,是指寺空,还是指心空?诗人什么都没说,却又像说了许多……。

智度师二首

四十年前马上飞,功名藏尽拥僧衣。


石榴园下禽生处[1]，独自闲行独自归。

三陷思明三突围[2]，铁衣抛尽衲禅衣[3]。
天津桥上无人识，闲凭栏杆望落晖。

注 释

① 禽生：捉生。

② 思明：史思明，安禄山手下的大将。

③ 铁衣：指铠甲。衲禅衣：缝补禅衣。从这里可以看出，这位僧人在安史之乱时，是个风云一时的战将，史载，安史叛军所到之处，往往望风披靡，而他却能“三陷思明三突围”，战斗的酷烈和作战的骁勇不难想见。

品 评

功成身退，是许多知识分子的人生理想，但由于无法掌握功成的尺度，所以身退也就始终不过是理想而已。现在，不意竟在一位僧人身上找到了这一境界，怎能不使作者感到非常钦佩呢？诗人用他的笔，刻画了一个看似矛盾的形象。“四十年前马上飞”，“三陷思明三突围”的战将怎能和“独自闲行独自归”，“闲凭栏杆望落晖”的僧人结合在一起呢？看来，在两种人生体验中，他都是成功者，所以相反相成，融为一体。说到底，作者不过是借此写出了自己心中的企慕。而将人物的反差，极为形象地勾勒出来，其艺术表现力也是颇足称道的。

周 贺

周贺（生卒年不详），字南卿，东洛（今四川广元西北）人。居庐

岳为僧,法名清塞。文宗大和末,姚合任杭州刺史,命其还俗。晚年曾一度出仕。工诗,与贾岛、无可齐名。《全唐诗》存诗一卷。

赠 胡 僧

瘦形无血色,草屦著行穿①。
闲话似持咒,不眠同坐禅。
背经来汉地,袒膊过冬天。
情性人难会,游方应信缘②。

注 释

① 草屦:葛麻等制成的鞋。
② 游方:为求道而四处云游。

品 评

佛教自西汉末年传入中国后,经过魏晋南北朝的蓬勃发展,至唐代更进入了一个新的繁荣时期。繁荣的标志之一是,中土佛教不仅为越来越多的士民所崇奉,而且吸引了不少域外僧人前来证道求法。这位胡僧(可能是来自西域)就是其中的一位。

胡僧由于和汉人人种不同,特别容易引人注意,所以诗人重在描写其形象。前二句写他的外貌:体形消瘦,面色苍白,脚上的鞋也眼看就要穿破了。暗示他曾历尽艰辛,也说明他道心坚诚。中间四句写胡僧与中土不同的习性:说着殊方言语,听起来像念咒;至夜不睡,似坐禅又无坐态;在严寒的冬天,却能袒露臂膊。这在时人看来大约都是特异之处。末二句表示赞美:尽管这位胡僧无法被一般人了解,但他的努力寻求有缘,却是颇有佛性的,而佛性又都是相通的。



姚　合

姚合(775? —855?),陕州(今河南陕县)人。元和十一年(816)登进士第。历任武功县主簿(世称姚武功)、谏议大夫、陕虢观察使等职,官终秘书少监,后人称为姚少监。诗与贾岛齐名,世称“姚贾”。著有《姚少监诗集》。

过无可上人院

寥寥听不尽,孤磬与疏钟。
烦恼师长别,清凉我暂逢。
蚁行经古藓,鹤毳落深松[①]。
自想归时路,尘埃复几重?

注　释

① 鹤毳:鹤的羽毛。

品　评

孤磬、疏钟,又是寥寥之声,断无听不尽之理,所以,这里不妨认为是一种心理体验,是对佛禅的向往。次联用倒装句法,把“烦恼”和“清凉”突出出来,按顺序则应是“师长别烦恼,我暂逢清凉”。三联转而写景,非常纤细。这是由于心静而境清,注意力容易集中,所以能观察细致。末联人还未归就已悬想归时心境,呼应“清凉我暂逢”句,也显得很别致。纪昀对武功派一般评价不高,论及此诗,却说是“武功派内之雅言”(《瀛奎律髓汇评》卷四十七),可见

其成就之一斑。

贾　岛

贾岛(792—865),字浪仙,一作阆仙,自称碣石山人,范阳(今河北涿州)人。早年曾为僧,法名无本,后遇韩愈,还俗应举,却终未及第。文宗开成二年(837),坐飞谤责授遂州长江主簿,世称贾长江。三年后,迁普州司仓参军。其诗以苦吟著名,对后世影响较大。今人李嘉言有《长江集新校》。

送无可上人

圭峰霁色新①,送此草堂人。
麈尾同离寺,蛩鸣暂别亲。
独行潭底影,数息树边身。
终有烟霞约,天台作近邻。

注　释

① 圭峰:在长安西南,贾岛应举落第后,与从弟无可寄居于其下草堂寺。

品　评

在秋雨初晴的时候,诗人送其从弟至天台问道。"蛩鸣"承"霁色新",见出雨后之情形,"同离寺"则接次句而来。三、四句承上启下,一写送,一写别,由此过渡到"独行"二句。这两句,是贾岛生平得意之语,自注道:"二句三年得,一吟双泪流。知音如不赏,归卧故山秋。"后人也激赏之。如方回评为"绝唱",纪昀评为"果有幽



致”。(《瀛奎律髓汇评》卷四十七)表面上看,这两句承上离别而来,写自己的孤独。由于从弟离去,在潭边行走,只有水底影子相随;几次歇息下来,也只有树木相伴。而从深层次来看,此联又体现了对佛禅的领悟。独行潭边,潭上之人与潭底之影,是一是二,非一非二,亦一亦二,不免使人想到洞山良价看到潭底之影而豁然开悟的事迹。而在树旁歇息,此歇息者又是谁?不过是色身而已。果真如此,那么,离别之事又何须看得太重?但禅家讲纳于境而不滞于境,到底未能泯灭心中的感情,所以最后说:“终有烟霞约,天台作近邻。”

题李凝幽居

闲居少邻并,草径入荒园。
鸟宿池边树,僧敲月下门。
过桥分野色,移石动云根①。
暂去还来此,幽期不负言。

注 释

① 云根:古人说,石是云之根。

品 评

园子已经荒芜,唯一的一条小路,也长满了青草,可以见出主人公对世事是何等的不萦于心,在这里居住,当然是“幽居”了。次联是千古名句。据说,有一天,贾岛骑在驴子上,忽然想出这一联,自以为得意,然作“推”作“敲”,颇费踌躇,于是在驴背上苦苦思虑,还不断用手作推敲之势。这时,京兆尹韩愈的仪仗队走了过来,贾岛忘了回避,一头撞上去,被押至韩愈面前。韩愈得知情由后,不

仅没有责怪他，反而代他思索，最后认为“作敲字佳矣”。为什么敲比推好呢？因为李凝是幽隐之士，与外界绝少交游，作者（也就是诗中的“僧”）深知其为人，一定在家，所以带有自信，径直敲门。另外，既是夜间，怎能知道“鸟宿池边树”呢？想必是敲门声惊起了宿鸟，引起噪动。如果用“推”字，这一句也就无根了。韩愈不愧是一位鉴赏力非常高明的作家，他与贾岛的诗风虽不相同，但提出的意见却是内行之言。第三联写天明归去所见之景，续足题面上的“幽”字。末联作后约之言，所谓“不负言”，应该是省略了二人夜谈的内容，因此，显得余意不尽。

送贺兰上人

野僧来别我，略坐傍泉沙。
远道擎空钵，深山踏落花。
无师禅自解，有格句堪夸。
此去非缘事，孤云不定家。

品　评

上人将行而来别，可见二人交情不浅，然相叙时，又不过略坐而已，可见又不以离别为意。试比较柳永的《雨霖铃》：“寒蝉凄切，对长亭晚，骤雨初歇。都门帐饮无绪，方留恋处，兰舟催发。执手相看泪眼，竟无语凝噎。念去去千里烟波，暮霭沉沉楚天阔。”面对离别，两种不同的心境，判然可见。这一起二句，淡淡着笔，已把这位僧人的形象表现得非常生动。接下来二句，想像上人别后路上的情态。在漫漫长途，擎着空钵，一路前行，有时走入深山，脚踏落花，悠然神远。写空钵，说明身无长物，暗示心无挂碍；踏落花，说



明物我两忘，点出委运任化。确是一个得道高僧。而其运思命辞，亦不同凡响，所以冯班、纪昀、许印芳异口同声加以称赞。（《瀛奎律髓汇评》卷四十七）前四句刻画已毕，五、六句就写其德业。禅宗强调打破偶像，追求自证自悟，作者称赞贺兰上人“无师禅自解”，可见他已得大智慧。同时，这又是一位长于创作的诗僧。所谓长于创作，在于他的诗“有格”。格指品格或格调，也就是不落流俗。之所以说有格，而不说有法，因为法是死的，格是活的。有格即得活法，得活法则反映了禅宗的精神。所以，赞其诗仍是赞其禅。末二句回应开头，交代离别的缘由。原来，贺兰上人的离去并不是有什么具体的原因，实在是因为他“孤云不定家”啊！意境也由此进一步升华。

宿 山 寺

众岫耸寒色，精庐向此分。
流星透疏木，走月逆行云。
绝顶人来少，高松鹤不群。
一僧年八十，世事未曾闻。

品 评

清人李怀民著有《中晚唐诗人主客图》，认为中晚唐诗主要有两派，一派学张籍，一派学贾岛。尤其是贾岛诗，影响深远，以至于闻一多先生断言晚唐是贾岛的时代。贾诗对后人的启示，主要在意境和句法上。如被李怀民视为“及门”的郑谷有一首题为《长安夜坐寄怀湖外嵇处士》的诗：“万里念江海，浩然天地秋。风高群木落，夜久数星流。钟绝分宫漏，萤微隔御沟。遥思洞庭上，苇露滴

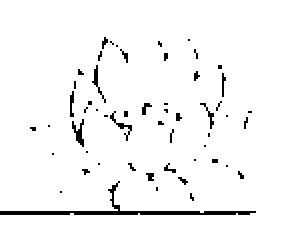
渔舟。"其善于学贾处,除了幽僻的思理,锤炼的字句外,在句子的构成上,也有移植。其中最明显的,就是第二联。它从贾诗"流星透疏木"来,却把一句化为二句,没有亦步亦趋,这是善学习处。但贾诗炼句,有时太过,"透"字"走"字,就有很重的人工痕迹,对后世也有某种不良影响。颈联中的"人"当是俗人,其不接俗人,亦正如仙鹤以松为友,清奇孤高,妙在又是实景。而由于罕有人至,当然也就"世事不曾闻"了。诗中特别点明山僧的年龄,应非虚笔。一个八十岁的老僧,却对世事毫不知晓,那么,其罕接俗人该有多长时间了呢?

送天台僧

远梦归华顶,扁舟背岳阳。
寒蔬修静食,夜浪动禅床。
雁过孤峰晓,猿啼一树霜。
身心无别念,余习在诗章。

品　评

贾岛早年为僧,后虽还俗,但过去的蒲团生涯对他不能没有影响,他的诗中常出现的孤寒清寂,恬淡超然,也与此有密切的关系。闻一多先生在《唐诗杂论·贾岛》一文中精辟地指出:"早年记忆中'坐学白骨塔'、'三更两鬓几枝雪,一念双峰四祖心'的禅味,不但是'独行潭底影,数息树边身','月落看心次,云生闭目中'一类诗境的蓝本,而且是'瀑布五尺仞,草堂瀑布边','孤鸿来夜半,积雪在诸峰',甚至'怪禽啼旷野,落日恐行人'的渊源。"所以,同样是禅诗,贾岛与王维就往往不一样。如果说王维是幽静空明的话,贾岛



就是枯寒苦瘦,这首诗的境界也恰好说明了这一点。这也就告诉我们,研究作家,不能脱离他的个性、经历,否则,难免隔靴搔痒。

戏赠友人

一日不作诗,心源如废井。
笔砚为辘轳,吟咏作縻绠。
朝来重汲引,依旧得清冷。
书赠同怀人,词中多苦辛。

品 评

一口井如果没有了水,固然是废井;倘若有水而无人汲,也依然是废井。此诗从这个角度比喻作诗,"笔砚"、"吟咏"互文见义,皆指创作活动。辘轳是汲取井水的起重装置,即在井上树立支架,上装可用手柄摇转的轴,轴上绕绳索,系上水桶,摇转手柄,使水桶一起一落,汲取井水。縻绠即井绳,与前辘轳意思相同,都是借汲水的过程,喻指作诗时思绪飞动的状态。那么,既然天天要作诗,诗思会不会枯竭呢?作者认为不会,正如从井里汲水一样,虽然每天都汲,可是"朝来重汲引,依旧得清冷",给人的感觉仍是全新的。

贾岛是中唐苦吟诗派的重要代表人物。尽管他曾说过"言归文字外,意出有无间"(《送僧》)一类的话,但落实到作诗上,却从无"不着一字,尽得风流"的气韵,而总是在费尽心思地雕章琢句,仿佛是要通过"渐修"得到作诗的真谛。这种诗的艺术风格,闻一多先生在《唐诗杂论·贾岛》一文中也作过论述:"贾岛同时代的人,初唐的华贵,盛唐的壮丽,以及最近十才子的秀媚,都已腻味了,而且容易引起一种幻灭感。他们需要一点清凉,甚至一点酸涩来换换

口味。”僧房和山野的清寂幽僻就与“清凉”和“酸涩”有着密切的关系，而通过苦吟的手段来达到这一境界又是一些才气一般却又希望有所作为的诗人的较好方法。所以，前人认为晚唐五代是贾岛的时代不无道理。《唐摭言》卷十曾记载了晚唐李洞尊崇贾岛的事迹：他铸贾岛的铜像，经常手持念珠念贾岛佛。如知道谁喜欢贾诗，他就手录贾诗赠之，并再三叮咛说：这无异于佛经，应该焚香而拜。李洞的做法虽有些极端，但足以说明贾岛诗的独特风格对晚唐五代诗人的深刻影响。

无　可

无可（生卒年不详），俗姓贾，范阳（今河北涿州）人。贾岛从弟。少时出家，居清龙寺。大和年间，居白阁寺。工诗，尤善五言，与贾岛、周贺齐名。《全唐诗》存诗二卷。

宿西岳白石院①

石白上嵌空，寒云复西东。
瀑流悬住处，雏鹤失禅中。
岳壁松多古，坛基雪不通。
未能亲近去，拥褐愧相同。

注　释

① 西岳：华山，在今陕西华阴县南。



品 评

一和多的对立或对比是中国古典美学的重要范畴之一。文艺要求有平衡、对称、整齐一律之美,但是,只有平衡、对称和整齐一律,而没有参差错落,变化多端,也必然会显得单调、呆板。有才能的、善于向生活学习的文学艺术家有鉴于此,就往往在创作中注意并追求整齐中的变化,平衡、对称与不平衡、不对称之间的矛盾统一,并努力使这表现为数量及质量的差异并存于一个和谐的整体中,从而更真实、更完美地反映出生活的多样性和复杂性。(参看程千帆师《古典诗歌描写与结构中的一与多》,载《古诗考索》)这首诗给我们展现的是一个银白色的世界:白色的石,白色的云,白色的瀑,白色的鹤,白色的雪,而同时又写了绿色的松,从而使得白的效果得到了有力的衬托。另外,诗人写白,主要是为了渲染环境之静,包括物境和禅境,而云、瀑、鹤都呈动态,这也是一种对比,其写法,正如王籍之"蝉噪林愈静,鸟鸣山更幽",把那种静谧很好地表现出来了。

送 僧

四海无拘系,行心兴自浓。
百年三事衲[1],万里一枝筇。
夜减当晴影,春消过雪踪。
白云深处去,知宿在何峰?

注 释

① 三事衲:三种僧衣的名称,这里泛指僧衣。

品　评

此诗极写孤独。“百年”一联，当是互文见义。百年，言时间之长；万里，状行程之远。而形之以一袭僧衣，一根竹杖，对比更加鲜明。可能是嫌表现得还不充分，于是又以“夜减当晴影”一句进一步渲染。这一句，方回以为在全诗中“最高绝”：“日晴有影为伴，至夜则又减去，言其孤之极也。”(《瀛奎律髓》卷四十七)体认甚切。贾岛诗“独行潭底影，数息树边身”，已是孤独之极，但毕竟还有影，此写至夜，并连影也无，则又翻进一层，再出新意。然而，从诗人的主观动机来说，夜减晴影，似乎又不仅是为了写孤独，而是要将一切杂念都除去，就如春天到来，积雪融化，一切痕迹随之消失一样。不过，对照“行心兴自浓”一句，体味主人公心中的禅悦，能说他真的孤独吗？

秋寄贾岛

暗虫分暮色，默坐思西林。
听雨寒更尽，开门落叶深。
昔因京邑病，并起洞庭心。
亦是吾兄事，迟回直至今。

品　评

关于句法的新变，是唐以来的诗人所普遍重视的。无可此诗的颔联，就深受后人赏识，并归纳为类型。如《诗人玉屑》卷三“象外句”条引冷斋语说：“唐僧多佳句，其琢句法，比物以意，而不指言一物，谓之象外句。如无可上人诗曰：‘听雨寒更尽，开门落叶深。’是落叶比雨声也。……用事琢句，妙在言其用而不言其名耳。”名，



略同于现在所谓形象。“言其用而不言其名”，就是不直言其形象，而是靠从侧面烘托，借用比喻的手法，调动读者的想象，使得所要描绘的事物显示出内在规定性。禅家以机锋相对，每每左说右说，不肯正面回答，以免死于句下，悟与不悟，全靠听者自证。作为一个释子，无可是否也把这一方法引入诗中了呢？

顾非熊

顾非熊(795—854?)，苏州海盐(今浙江海盐)人。由于凌侮豪门子弟而备受排挤，困于场屋三十年。会昌五年(845)，武宗闻其诗名，追榜赐进士及第。曾任盱眙尉，后弃官隐于茅山。《全唐诗》存诗一卷。

寄太白无能禅师

太白山中寺①，师居最上方。
猎人偷佛火，栎鼠戏禅床②。
定久衣尘积，行稀径草长。
有谁来问法？林杪过残阳。

注 释

① 太白山：即终南山。

② 栎鼠：神社(此指佛寺)中的鼠。

品 评

此诗描写无能禅师的禅定。就空间而言，猎人跑进寺中偷拿

香火,老鼠跳到禅床上玩耍嬉戏,对于这发生在身边的事,他一无所知;就时间而言,由于入定太久,僧衣上积满灰尘,寺前小路也长满荒草。前者是比喻不受外魔的干扰,后者则说明选择的地方清幽,根本就无人来打搅。但作者毕竟还是来到了这里,于是末联写二人对答。作者问:您究竟悟到了佛法没有?无能禅师的回答是:"林杪过残阳。"佛法就是自性,而自性是不可言说的。《五灯会元》卷十一记载临济义玄向黄檗希运问佛法大意,三问三打,后来去请教大愚禅师。"师到大愚,愚曰:'甚处来?'师曰:'黄檗来。'愚曰:'黄檗有何言句?'师曰:'某甲三度问佛法的的大意,三度被打。不知某甲有过无过。'愚曰:'黄檗与么老婆心切,为汝得彻困,更来这里问有过无过?'师于言下大悟。"原来,老师打他,是要他自己去体悟"如何是佛法的大意"。看来,无能禅师的问非所答,也确是参禅有得。

张　祜

张祜(782? —852以后),字承吉,南阳(今河南南阳)人。虽屡得方镇推荐,却一生都未出仕。著有《张承吉文集》。

题万道人禅房

何处凿禅壁?西南江上峰。
残阳过远水,落叶满疏钟。
世事静中去,道心尘外逢。
欲知情不动,床下虎留踪。



品　评

据说昔年达摩至金陵，与梁武帝对答未契，乃渡江至洛阳，“寓止于嵩山少林寺，面壁而坐，终日默然。人莫之测，谓之壁观婆罗门”。(《五灯会元》卷一)。万道人凿壁于江边山峰之上，是否也有效法之意呢？顾非熊《寄太白无能禅师》写禅定是以猎人偷火，栎鼠嬉闹进行衬托，此更写老虎入房，而道人仍若不知，定力之高强，于此可见。次联写景物，意蕴生动，尤其是“落叶满疏钟”一句，说寺内寺外纷纷扬扬的落叶都带有钟磬的余韵，虽于理不合，却非常契合特定的情境。黄生《唐诗摘钞》评价说：“唐人以钟声入诗语辄入妙，如‘钟过白云来’、‘钟声和白云’、‘晨钟云外湿’及‘落叶满疏钟’，皆以虚境作实境，灵活幽幻，无理而有趣者也。”正是有见于此。

德　诚

德诚(生卒年不详)，药山惟俨法嗣。约中唐元和、会昌间人。住苏州华亭，常泛一小舟，随缘度日，人称华亭和尚、船子和尚。《全唐诗续拾》收其诗四十首。

船居寓意

千尺丝纶直下垂，一波才动万波随。
夜静水寒鱼不食，满船空载月明归。

品　评

这是一首著名的诗偈，见载于《五灯会元》卷五。这部书里还

记载了德诚与夹山的对话："师又问：'垂丝千尺，意在深潭。离钩三寸，子何不道？'山拟开口，被师一桡打落水中。山才上船，师又道：'道！道！'山拟开口，师又打。山豁然大悟，乃点头三下。师曰：'竿头丝线从君弄，不犯清波意自殊。'山遂问：'抛纶掷钓，师意如何？'师曰：'丝悬渌水，浮定有无之意。'山曰：'语带玄而无路，舌头谈而不谈。'师曰：'钓尽江波，金鳞始遇。'"紧扣钓事，语带禅机，可见其诗亦含有深意。千尺丝纶，可见所求者大；直直下垂，可见所入者深；一钩入水，可见所向者专；万波相随，可见所动者广。前句静中有动，后句动中有静。紧接着"夜静"二句把意境进一步升华。丝纶下垂，意在得鱼，鱼既不食，则空载明月，悠然而归。求鱼而不执着于求，不得鱼又不执着于不得，委运任化，一切随缘。就主人公而言，不仅忘鱼，而且忘我，他自己也完全融于大自然中，是那样的浑然一体。试比较宋代白云守端的《万丈》一诗："万丈寒潭澈底清，锦鳞夜静向光行。和竿一掣随钩上，水面茫茫散月明。"不同处是写得鱼，但同样也表现了禅悟。可见这种方法对后人的启示。当然，德诚的这首偈也不妨作别解。黄庭坚曾隐括其意，作《诉衷情》词："一波才动万波随。蓑衣一钓丝。锦鳞正在深处，千尺也须垂。　吞又吐，信还疑，上钩迟。水寒江静，满目青山，载月明归。"倘若把钓鱼比作证道，钓鱼者比作证道者，千尺丝纶比作道之幽微难求，鱼不食饵比作证道之艰难反复，空载月归比作终未得道，亦可与黄氏的词互证。在这些地方，读者尽可以充分发挥想象。

许　浑

许浑(788？或791—858)，字用晦，一字仲晦，洛阳(今河南洛



阳)人。成年后移家京口丁卯涧,以丁卯名其诗集,后人因称其为“许丁卯”。文宗大和六年(832)登进士第。历任当涂、太平县令,虞部员外郎,监察御史,郢、睦二州刺史等职。有《丁卯集》。

闻释子栖玄欲奉道因寄

欲求真诀恋禅扃,羽帔方袍尽有情①。
仙骨本微灵鹤远②,法心潜动毒龙惊③。
三山未有偷桃计④,四海初传问菊名⑤。
今日劝师师莫愁,长生难学证无生⑥。

注 释

① 羽帔方袍:道士所穿的衣服,此代指道士。有情:佛教对人和一切有情识动物的通称,也称众生。这两句的意思是:一切众生,若想证得自己的本心,探寻生命的真谛,都应该皈依佛门,道教中人也不例外。

② 仙骨:道教说一旦修炼成功,就可以由凡骨换成仙骨。灵鹤:传说中仙人常骑鹤,因有是称。

③ 毒龙:参看王维《过香积寺》注。这两句的意思是:道教的许诺是虚妄不可信的,只有佛法无边,是最好的选择。此处是扬佛抑道。

④ 三山:道教传说中的三座神山,即蓬莱、方丈、瀛洲。偷桃:道教传说,东方朔曾经三次偷食西王母的仙桃,被贬下凡。这一句仍是说道教之不可信。

⑤ 问菊:刘禹锡《送义舟师却还黔南》说:“如莲半偈心常悟,问菊新诗手自携。”表示二人交情之深。许诗用之,也是取此意。

⑥ 无生:佛教的基本观念之一。由于无生,所以也就无灭。这也可以说是一种境界。这两句直言对栖玄的规劝。

品　评

在中国历史上,儒、佛、道三者的关系基本上是:儒教对佛教往往排斥,但也时有接受;佛教对儒教大抵是妥协;佛、道二教则一般是势不两立。这首诗从一个侧面,让我们看到了唐代佛、道二教的关系。

刘得仁

刘得仁(生卒年、籍贯不详),公主之子。穆宗长庆时以诗名。文宗开成后,出入举场二十年,皆无所成。苦心为诗,尤擅五律。《全唐诗》存诗二卷。

宿　僧　院

禅寂无尘地,焚香话所归。
树摇幽鸟梦,萤入定僧衣。
破月斜天半,高河下露微。
翻令嫌白日,动即与心违。

品　评

夜色已深,一钩残月,渐渐西斜,银河光满,夜露如滴。微风轻轻,连鸟儿也在树上安详地睡着了。在这个静谧的背景中,一个僧人已经入定,他的定力是那样的深,连萤火虫飞进衣服,也一无所知。"萤入定僧衣"一句,千锤百炼而又淡淡着笔,深受批评家的赏识。方回就评其为"古今无之",并和这位作者的"坐石鸟疑死"、



"坐学白塔骨"诸句相比，认为那些句子"刻苦太甚，不如此之闲雅"（《瀛奎律髓》卷四十七），说得很正确。其实，方回所举的另外两联之所以逊色，不仅是"刻苦太甚"，而且还过于直致，不如这一句给人以涵咏的余地。

夏日游慈恩寺

何处消长日？慈恩精舍频。
僧高容野客，树密绝嚣尘。
闲上凌虚塔，相逢避暑人。
却愁归去路，马迹并车轮。

品 评

同是登塔，有避暑和证心的不同。避暑者求一时之清凉，证心者求永久之清凉，这是第一层对比。同要回去，有的人已是心地清寂，有的人复又溷入红尘，二者却不得不游处在一起，这是第二层对比。对比中，诗人的情趣、思想、品格也就跃然纸上了。

良 价

良价（807—869），俗姓俞，诸暨（今浙江诸暨）人。二十一岁受具足戒，历参南泉普愿、沩山灵祐，后得云岩昙晟心印。住豫章高安之洞山，世称洞山和尚。系曹洞宗的创始者。今存诗偈三十六首。

切忌从他觅

切忌从他觅，迢迢与我疏。

我今独自往，处处得逢渠。

渠今正是我，我今不是渠。

应须恁么会，方得契如如。

品　评

据《五灯会元》卷十三，洞山良价将要离开云岩昙晟时，问他的老师说："百年后忽有人问：还邈得师真否？如何只对？"云岩考虑了很长时间才答道："只'这'是。"洞山百思不得其解。后过河时，在水中看到自己的影子，想起老师的话，就豁然开悟，写下这首偈。良价问百年后老师的样子，当然不是指其形象体貌，而是指"真面目"，即自性或佛性，也叫"如如"。但云岩却回答说"这个就是"。"这个"是指形象体貌，是变幻不实，有生有灭的，怎能与自性相联系？所以良价一时不解。后来看到水中影子而大悟，是体悟到影和我原是一体，有我才有影，见影应想我。我是本体，影是形象，形象因本体而产生，本体靠形象去反映。从这个意义来看，老师的佛性是他的本体，老师的"这个"是他的形象，二者本不可分。同理，人人都有佛性，佛性就从你的形貌及日常生活的一言一行中表现出来。要求佛，就应该向自身的言行形貌中去求，所以说"切忌从他觅，迢迢与我疏"，如果向身外求佛，佛就离你越来越远了。只要懂得一个人的佛性与形貌言行之间的关系，则独往独来，一切言行无不是佛性的表露，即所谓"我今独自往，处处得逢渠"。而一旦从水中倒影看到了自己的真面目，从言谈举止中看到了自己的佛性，



则又不能反过来执着于那虚幻不定的影子，此又是所谓“渠今正是我，我今不是渠”。这样来加以领会的话，就能见到自己的“如如”佛性了。（参看李醒华《禅心指月》）这首偈，“我”与“渠”反复使用，有回环之美，也带有思辩性，可视为一首优秀的言理诗。

慧　寂

慧寂（807—883），俗姓叶，韶州浈昌（今广东南雄）人，一说怀化（今广东怀集）人。十七岁出家，后得沩山灵祐心印。晚住袁州仰山，世称仰山和尚。与灵祐同创沩仰宗，为禅宗五宗之一。今存诗偈五首。

滔滔不持戒①

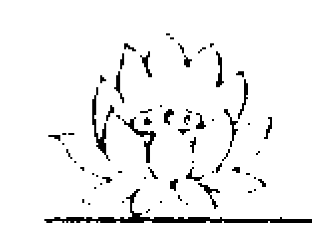
滔滔不持戒，兀兀不坐禅②。
酽茶三两碗③，意在镢头边④。

注　释

① 滔滔：形容多。
② 兀兀：浑沌无知的样子。
③ 酽茶：浓茶。
④ 镢头：锄头。

品　评

这个不持戒、不坐禅，整天想着喝浓茶、干农活的僧人形象说明了什么呢？还是让慧寂自己的事迹来说明吧！《五灯会元》卷



九:"初谒耽源,已悟玄旨。……耽源谓师曰:'国师当时传得六代祖师圆相,共九十七个,授与老僧。乃曰:"吾灭后三十年,南方有一沙弥到来,大兴此教,次第传受,无令断绝。"吾今付汝,汝当奉持。'遂将其本过与师。师接得一览,便将火烧却。耽源一日问:'前来诸相,甚宜秘惜。'师曰:'当时看了便烧却也。'源曰:'吾此法门无人能会,唯先师及诸祖师、诸大圣人方可委悉,子何得焚之?'师曰:'慧寂一览,已知其意,但用得不可执本也。'"耽源把祖师的画像交给慧寂收藏,意味着希望他能接过衣钵,承传法统。但慧寂却将画像烧掉了,因为他认为,要承传法统,重要的是得其意,而非得其像。他所要体认的是祖师的自性,这自性,无生无灭,永远存在,而像上所画,既然能够变灭,显然就是虚幻的,非本质的。如此而来,将其烧掉,正表明他强调的是心印,而非形迹。后来临济义玄"到达磨塔头,塔主问:'先礼佛,先礼祖?'师曰:'祖、佛俱不礼。'主曰:'祖、佛与长老有甚冤家?'师拂袖便出。"(《五灯会元》卷十一)这种无凡无圣,向内求佛,打破偶像的精神,与慧寂正是相通的。另外,以喝浓茶、扛镢头代替了持戒、坐禅,也反映了作者对"平常心"的追求。这蕴含其中的多义性,无疑使得全篇语意丰厚,思理深微。

饮茶往往是僧人生活情趣的一个重要方面。《敦煌变文集》卷三载唐人《茶酒论》说:"明(名)僧大德,幽隐禅林,饮之语话,能去昏沉。"《五灯会元》卷九载:"问:'如何是和尚家风?'师曰:'饭后三碗茶。'"慧寂说自己是"酽茶三两碗",显然也能见出这种"和尚家风"。



薛能

薛能(817？—？),字大拙,汾州(今山西汾阳)人。唐武宗会昌六年(854)登进士第。历任感化军节度使徐州刺史、工部尚书、许州忠武军节度使。有《唐人五十家小集》本《薛许昌集》。

送禅僧

寒空孤鸟度,落日一僧归。
近寺路闻梵,出郊风满衣。
步摇瓶浪起,盂戛磬声微。
还坐栖禅所,荒山月照扉。

品评

像清寒的天空一只鸟孤零零飞过一样,广漠的大地上,只有一个僧人在踽踽独行,夕阳映照之中,带有几分凄清,也带有几分壮丽。这是诗人的好朋友,独自远去,不能不有所牵挂。于是想象他走近寺庙,听见梵诵之声,会感到欣喜,来到郊外,寒风吹着他单薄的身子,不由得又为他担心。他这一路,走啊走,不知何时才是尽头,只听见瓶里的水随着步履的节奏而晃动,盂钵撞击,就像依稀从远处传来的磬声。终于来到了“栖禅所”,那是一座荒山,皎皎月光中,他坐在那里,进入了禅定。中国古代诗歌有从对方写之一法,如杜甫《月夜》:“今夜鄜州月,闺中只独看。遥怜小儿女,未解忆长安。香雾云鬟湿,清辉玉臂寒。何时倚虚幌,双照泪痕干。”写

自己之感情，而将笔墨倾注在对方身上，更显感情之深。这首诗通篇作悬想之词，也达到了这种效果。

希　运

希运(？—850)，福州闽县(今福建福州)人。幼年出家于洪州黄檗山。后从百丈怀海学，仍归黄檗精舍。论禅倡直指单传心要，门人义玄开临济宗。卒谥断际禅师。

尘劳迥脱事非常

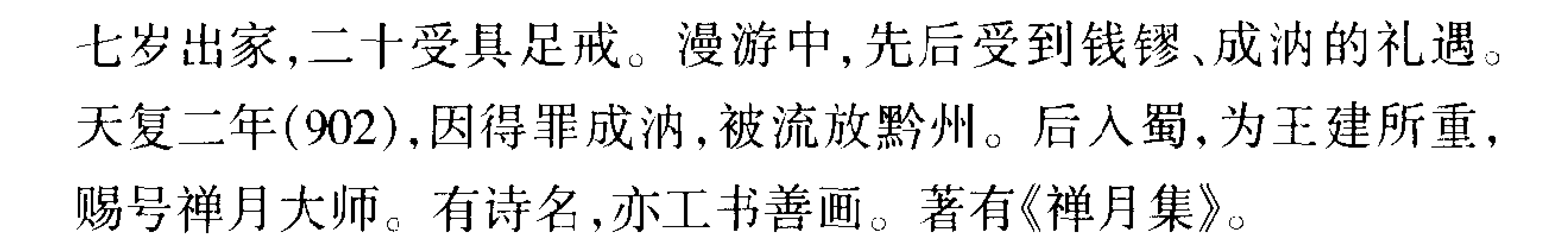
尘劳迥脱事非常，紧把绳头做一场。
不是一番寒彻骨，争得梅花扑鼻香？

品　评

这首偈语出自《黄檗断际禅师宛陵录》，是希运禅师上堂示法之作。其基本精神就是悟道要靠亲身实践和体验，不能指望他人赐予；要下苦功夫，不能存有取巧心理。“尘劳迥脱”，就是脱胎换骨，就是“大死一回”，这是一个艰苦的过程，确是非比寻常，需要投入全部的身心。末二句以梅花作喻，具有普遍的意义，因而千百年来，传诵人口，成为走向成功之路的名言。

贯　休

贯休(832—912)，字德隐，俗姓姜，婺州兰溪(今浙江兰溪)人。



七岁出家，二十受具足戒。漫游中，先后受到钱镠、成汭的礼遇。天复二年(902)，因得罪成汭，被流放黔州。后入蜀，为王建所重，赐号禅月大师。有诗名，亦工书善画。著有《禅月集》。

送僧入马头山

马头宝峰，秀塞寒空。
有叟有叟，真隐其中。
无味醍醐①，亦非般若②。
白趾碧目，数百潇洒。
苦竹大于杉，白熊卧如马。
金钟撼壑，布水喷瓦③。
芙蓉堂开峰月入，岳精踏雪立屋下④。
伊余解攀缘⑤，已是非常者。
更有叟，独往来，与我语。
情无刚强，气透今古。
竹笠援补，芒鞋藤乳⑥。
北风倒人，雪不聚，满头霜雪汤雪去⑦。
汤雪去，无人及，空望真气江上立。

注 释

① 醍醐：从牛羊的乳中提炼而成，是一种精美食品，在佛教中，用来比喻佛性。《涅槃经》卷十四："譬如从牛出乳，从乳出酪，从酪出酥，从生酥出熟酥，从熟酥出醍醐。醍醐最上。……善男子，佛亦如是。从佛出十二部经，从十二部经出修多罗，从修多罗出方等经，从方等经出般若波罗蜜，从般若波罗蜜出大涅槃，犹如醍醐。言醍醐喻于佛性。"

② 般若：全称为“般若婆罗蜜多”或“般若波罗蜜”，指通过最高的智慧达到涅槃。《大智度论》卷四十三：“般若者，秦言智慧，一切诸智慧中，最为第一，无上无比无等，更无胜者。”

③ 这两句的意思是：狂风发出金吕之声，撼动岩壑；一道瀑布飞流直下，喷洒到屋顶瓦上。

④ 岳精：山精，比喻山中的野兽。

⑤ 攀缘：尘缘。

⑥ 这两句的意思是：竹笠已经补了又补，芒鞋踏断藤条，沾上了点点汁水。

⑦ 汤：即荡。

品　评

北风呼啸，大雪漫天，苦竹林立，山精出没，瀑布喷瓦，这是写环境；着一双破鞋，露出脚趾，两只碧眼，透出百般潇洒，这是写形象；头上戴的竹笠补了又补，脚上随便穿着一双芒鞋，这是写装束。环境、形象、装束既都很奇特，则其人亦当迥异一般。作者不仅写他的“情无刚强”却“气透今古”的性情和气概，而且更以“无味醍醐，亦非般若”二句写出了他的修为。一般学佛之人往往声称要得醍醐，证般若，而此僧则并未表示出特别的追求。因为，佛性就是自性，而自性是不可言说的，一有“佛心”这个概念在，即著色相。所以，他只是自然地袒露出了一个自我。全诗情、事、理结合紧密，融为一体，而语言也通脱精强，很能表现出这位僧人的个性。关于贯休的诗，吴融评为“多以理胜，复能创新意”（《西岳集序》），孙光宪评为“骨气浑成，境意卓异”（《白莲集序》），这些特点，从这首诗中也能够看出来。



本 寂

本寂(840—901),泉州莆田(今福建莆田)人。幼习儒,十九岁入福州云名山出家,二十五岁受具足戒。后从良价学禅,得心印。因住临川曹山,被称为“曹山本寂”,是曹洞宗的创始人之一。

焰里寒冰结

焰里寒冰结,杨花九月飞。
泥牛吼水面,木马逐风嘶。

品 评

《五灯会元》卷五载丹霞天然禅师事迹道:“于慧林寺遇天大寒,取木佛烧火向。院主诃曰:‘何得烧我木佛?’师以杖子拨灰曰:‘吾烧取舍利。’主曰:‘木佛何有舍利?’师曰:‘既无舍利,更取两尊烧。’”作为禅门中人,烧木佛无疑是反常的;烧木佛而又声言从中取舍利子,就更反常。但是,天然之举是出于这样一个逻辑:凡有舍利的才是真佛,木佛无舍利,所以木佛不是真佛。既然不是佛,为何不能烧?那位院主从常识出发,只是一般的逻辑,而天然禅师则是进一步的逻辑,即所谓“反常合道”。本寂的诗说,寒冰结在烈焰里,杨花飞在九月间(杨花应春天飘落),泥牛吼叫于水面,木马嘶鸣于风中,以常情来看,都是不可能之事,但禅本就偏重心灵的体验,在特定的状态中,打破时空,混淆性质,泯灭差别,都并不奇怪。况且,这还体现出禅宗力图冲破原有的思维模式,解脱一切束缚的创造性智慧呢!许多高僧大德的传法悟道方式不都是很反常

的吗？这正是此诗所赖以产生的基础。苏轼曾说："诗以奇趣为宗，反常合道为趣。"这首以禅宗思维方式所写的诗，让我们看到的正是这种奇趣。

崔 涂

崔涂(生卒年不详)，字礼山，江南人。僖宗光启四年(888)登进士第。长年飘泊在外，足迹遍及巴蜀、吴楚、河南、秦陇之地。《全唐诗》存诗一卷。

长安逢江南僧

孤云无定踪，忽到又相逢。
说尽天涯事，听残上国钟。
问人寻寺僻，乞食过街慵。
忆到曾栖处，开门对数峰。

品 评

首联写相逢，次联写话旧，三联和末联写话旧的内容。"说尽"二句出自李益的《喜见外弟又言别》，全诗如下："十年离乱后，长大一相逢。问姓惊初见，称名忆旧容。别来沧海事，语罢暮天钟。明日巴陵道，秋山又几重。"诗写李益与表弟少小离别，十年后，经安史诸乱，才复又相逢，却已是相逢不相识了，所以，还要"问姓"、"称名"才能勾起对往事的回忆。用典是中国古代文学创作中的一个重要手法，有用事典和用语典的不同。"说尽"二句借鉴了"别来沧

海事,语罢暮天钟"二句,传承关系非常明显。这属于用语典。而用典的本质意义,就在于以少少许胜多多许。因此,这个语典的背后,应该包容了李诗的内容,也带有形容变化,感慨离别的涵义。末联写对往事的回忆,脱略其他,只点出门前数峰,形象地说明了那位江南僧的清净自在心,也表示了作者的一种倾注。这首诗从李益《喜见外弟又言别》来,而语言也朴素自然,如出一辙。方回评其为"本色当行",纪昀评其为"语亦清妥"(《瀛奎律髓汇评》卷四十七),都是恰如其分的肯定。

张 蠙

张蠙(生卒年不详),字象文,江南人。昭宗乾宁二年(895)登进士第。历任校书郎、栎阳尉、犀浦令。前蜀时,任膳部员外郎。《全唐诗》存诗一卷。

宿 山 寺

中峰半夜起,忽觉在青冥。
下界自生雨,上方犹有星。
楼高钟自远,殿古像多灵。
好是潺湲水,房房伴诵经。

品 评

诗人半夜起于中峰之上,忽有高与天齐之感,这是为什么?诗中没有说。也许是山下的灯火让他感到遥远,也许是山间的白云

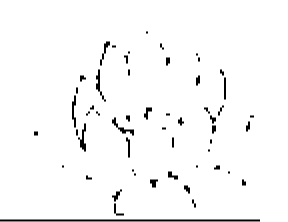
让他感到临高,也许是骤变的气温让他感到清寒,总之,诗中提供了广阔的想象空间。颔联写高山上的一种自然现象,固然可能是写实,但也具有象征意义。高高的山寺是星月朗朗,山下却是一片阴霾。这“下界”和“上方”岂不就是尘世和佛门之别? 贵在实中有虚,全不说破,而读者自能意会。颈联直接点出山寺,一方面接写其高,另一方面宕开一笔,刻画其古。寺在山顶,楼又在寺的最高处,所以钟声能传得很远。特别是在夜半时分,万籁俱寂,更显悠扬绵长,似乎充满整个天地间。当然,在作者心目中,这钟声也是有象征意义的,暗示着佛法的无所不在。“殿古像多灵”一句写得很新颖。方回评此诗说:“三、四已佳,五、六尤佳。第六句无人曾道。”(《瀛奎律髓》卷四十七)给予极高的评价。古老的事物本就引起人们的遐想,何况又是在这座高高的山上,在这个清风明月的夜晚? 更何况,所描写的事物又是佛像,是人们寄托着精神追求的载体。末联把题面中的山寺进一步点出,流水声和诵经声,构成了一个和谐的整体。

契　此

契此(? —916),号长汀子,明州奉化(今浙江奉化)人。常背布袋入市廛,见物即讨,得即入口,留少许投袋中。随处寝卧,形若疯癫,世称布袋和尚。后世佛寺中所供大肚弥勒,相传即其造像。著有诗偈二十四首。

诗　偈

吾有一躯佛,世人皆不识。



不塑亦不装，不雕也不刻。
无一滴灰泥，无一点颜色。
人画画不成，贼偷偷不得。
体相本自然，清净非拂拭。
虽然是一躯，分身百千亿。

品 评

诗人宣称拥有一尊佛，与世人习见之佛像不同，因而人皆不识。这尊佛是什么样的呢？不塑像，不装金，不雕刻；不是灰泥做成，不着任何颜色；人画不成，贼偷不去。我们知道，一切物体都是由形状、体积和颜色构成的，这尊佛显然超越了这些。所以，到了第五联，诗人就开始用佛教语言直接描绘，告诉我们这尊佛实际上就是每个人的自性，所以是“本来无一物，何处惹尘埃”，所以是“千江有水千江月”，所以别人学不去也偷不走，只能自己体认。友人周裕锴教授在《中国禅宗与诗歌》中解道：“这一躯佛就是‘清净’的本心，它不需要在大自然中去净化（拂拭），不雕不刻，不塑不装，没有一切外在的修饰束缚。所以，一旦了悟此道，就可以放开手脚，随心所欲，事事无碍，如意自在。这样尊重心灵的自由，显然是给了行动的自由以无上的权力。”能得此偈之意。

播 秧 诗

手把青秧插满田，低头便见水中天。
心地清净方为道，退步原来是向前。

品 评

禅门中人行住坐卧、担水砍柴皆是禅，所以对生产劳动并不排



斥。这首诗就是根据插秧的体验所表达的禅悟。其中心思想一是低头,一是退步,都契合着人生的处世之道。人们平视时,目光或为树障,或为山遮,难得及远,而低头插秧时,水中倒映出“天光云影共徘徊”,眼为之明,心为之爽。而插秧应倒着走,这倒退,实际上就是向前。诗中所参照的是一种社会的品格,即柔弱和刚强的对照:低头和后退显然都是前者。但作者所要说明的并不仅仅是“退一步海阔天空”之类的处世哲学,而主要是强调事物的相对性,即在一定的条件下,低就是高,退就是进。掌握了这一点,就能开阔自己的眼界,调整自己的世界观,使得心灵及其行为达到更高层次的自由。这首诗把如此深刻的哲理与插秧劳动结合在一起,水乳交融,毫不牵强,绝无某些宋人那种似“语录讲义之押韵者”之弊,在同类作品中,确是属于上乘。

文　偃

文偃(864—949),俗姓张,苏州嘉兴(今浙江嘉兴)人。初参黄檗希运法嗣睦州道踪,后谒雪峰义存。晚年住韶州云门山光泰禅院,创云门宗,因称云门文偃。著有诗偈三十首。

金屑眼中翳

金屑眼中翳,衣珠法上尘。
己灵犹不重,佛视为何人?

品　评

宋代理学就提出了“破心中贼”的命题。这个“心中贼”,实际



上就是清净本心所受的蒙蔽。所以要反求诸己,注重内心的省悟。这种功夫是不可代替的,只有自己才能挽救自己,否则就是迷执。以迷执之心省察万事万物,当然都不可能正确。就像金屑,虽然是贵重之物,但入眼则成翳(本指眼睛角膜病变后遗留下的疤痕组织,这里指迷眼的东西),因为摆的不是地方,基本方法就错了,而方法正是和世界观紧相联系的。由此推论,参禅学道,如果看重的是佛衣佛珠,则也只能是南辕北辙,所得到的不过佛法的尘土而已。在这里,诗人所强调的是,必须从自己的灵性上去下功夫,也就是破除外障,发现自性。倘若只依靠外物,寄托于他人,那么,不仅佛衣佛珠靠不住,纵然佛祖与你当面相对,你也还只是一个"未了汉"。

文 益

文益(885—958),俗姓鲁,余杭(今浙江余杭)人。法眼宗创始人。七岁出家,二十岁于越州开元寺受戒。先从育王寺希觉律师学律,后往漳州罗汉寺,从桂琛得法。晚年传法于金陵清凉山报恩禅院。著有诗偈十三首。

拥毳对芳丛①

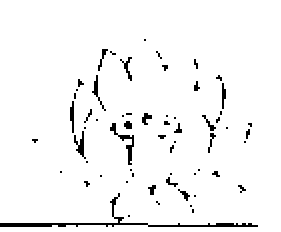
拥毳对芳丛,由来趣不同。
发从今日白,花是去年红。
艳冶随朝露,馨香逐晚风。
何须待零落,然后始知空?

注 释

① 毳:鸟兽的细毛,指上有轻柔细毛的僧袍。据《因话录》:"有朝士诣友生,见衲衣道人在坐。他日曰:'公好毳褐之夫,吾但觉其臭尔。'友生曰:'毳褐之臭,岂甚铜乳之臭?吾视毳褐,愈于朱紫远矣。'"所以,这里的"拥毳"也是对僧人品格的一种暗示。

品 评

对于盛开的花丛,僧人的趣尚、看法和世俗之人不同。后者欣赏着晨露中的艳冶,享受着晚风中的馨香,意醉神迷,不知无常之将至。一旦头发开始发白,韶华逝去,就顿起依恋之心,面对花朵,不免有"花是去年红"之感。这是想像的真实,心理的错觉。但在"拥毳"之人看来,花开只是花落的一个准备过程,盛开之时,已可悬知其落,一如白发是黑发的必然结果,因而,花开不必喜,花落亦不必悲,"色即是空,空即是色"。"色即是空,不待色灭然后为空。是以见色异于空者,则二于法相也"。这境界的高低就是,禅家总是单刀直入,直指本心,一下子抓住事物的本质。南宋的著名词人黄孝迈写有《湘春夜月》一词,上片道:"近清明,翠禽枝上消魂。可惜一片清歌,都付与黄昏。欲共柳花低诉,怕柳花轻薄,不解伤春。念楚乡旅宿,柔情别绪,谁与温存?"所表现的,也只是古代诗词中"伤春复伤别"的情绪,但是,对于时令,作者却与其他人有着不同的感受。就一般情形而言,人们大多只是到了绿暗红稀的暮春才会伤春,而黄孝迈却在春天刚返人间不久,万紫千红还没出现之时,就已经感到春之可伤了。这种由过程看到结果的方法,与禅宗的思维方式,正可相通。



尚 颜

尚颜(生卒年不详),俗姓薛,字茂圣。唐末诗僧。唐僖宗乾符间,依徐州节度使薛能。后住荆州。昭宗景福间入京。光化间为文章供奉,赐紫。后仍归荆州。曾卜居庐山、峡州、潭州等地,与诗人方干、郑谷、吴融、李洞、司空图等为友。卒于梁太祖开平以后,享年逾九十岁。《全唐诗》存诗三十四首。

夷陵即事①

不难饶白发,相续是滩波。
避世嫌身晚,思家乞梦多。
暑衣经雪着,冻砚向阳呵。
岂欲临歧路,还望圣主过。

注 释

① 夷陵:今湖北宜昌。

品 评

中国自古就有隐逸的传统,所谓隐士,最初大抵带有不满现实而避世的性质。如《庄子·缮性》所说:“古之所谓隐士者,非伏其身而弗见也,非闭其言而不出也,非藏其知而不发也,时命大谬也。当时命而大行乎天下,则反一无迹;不当时命而大行乎天下,则根深宁极而待。”也就是“合则留,不合则去”的意思。后来,隐逸的行为日渐普遍,特别是道家思想盛行之后,隐逸便不仅是逃避社会动

乱，不满黑暗政治的必然行径了。它的存在，往往是为了追求一种人格，追求一种体验，追求一种情趣。它本身便是目的，便有价值。《后汉书·逸民传序》说："或隐居以求其志，或回避以全其道，或静己以镇其躁，或去危以图其安，或垢俗以动其概，或疵物以激其清。然观其甘心畎亩之中，憔悴江海之上，岂必亲鱼鸟、乐林草哉？亦云性分所至而已。"六种类型的划分虽略显模糊，但不失为较全面的概括。佛教传入中国后，在一定意义上，为僧也成了隐逸的一种方式，除了修心之外，也满足了一部分士大夫避世的要求。

一般说来，避世之人与现实世界的距离较远。尤其是佛徒，六根清净，世务不萦于心。然而，佛徒也是社会中的人，尽管他们追求超脱，却仍然难免与社会发生千丝万缕的关系，特别是在乱世，可以说不存在"世外"之人。这首诗就深刻反映了晚唐五代的战乱对出家人的影响。白发增多，本是一种自然现象，欲其不生固然不可，若忧郁丛生，心怀愤懑，则可使其早生、多生。诗中说"不难饶白发"，正话反说，似乎追求白发，恰好说明了世途艰险，容易白头。"相续是滩波"是白发增多的原因，妙在虚实相间，一语双关。宜昌一带多急流险滩，这是实写；而以之比喻生活，又是虚写。"避世"二句说自恨生晚，不见太平，追求避世，仍要遭此磨难，而飘泊流离之中，不得不思念家乡。这两句把身分转换，以俗心写僧人，更见出悲苦。那么，飘泊之中的生活到底怎样呢？夏天的衣服冬天仍然穿着，写字时，才磨出墨来，砚台就结冰了，只好向阳呵气，使之融化。这是极苦之语，却又并非文人习气，应视为对乱世生活的真实反映。末联写自己临歧彷徨，不知归宿何在，于是深切地希望能出现"圣主"，解民于倒悬。读了这篇诗，可以使我们加强对晚唐五代僧人生活的了解。



志 勤

志勤(生卒年不详),俗姓许,本州长溪(今福建霞浦)人,五代时禅僧。

三十年来寻剑客

三十年来寻剑客,几回落叶又抽枝。
自从一见桃花后,直至如今更不疑。

品 评

这是灵云志勤禅师因见桃花悟道所作的偈,曾被沩山赞为“从缘荐得,永无退失,善自护持”。在中国古代,“三”往往表示多数,所以,“三十年”其实是说很多年。“剑”指佛教的智慧之剑,希望找来斩断烦恼,求得证悟。下句的“几回落叶又抽枝”,正是对时间漫长的形象化描写。以落叶抽枝表示季节的变化,时间的流逝,一方面是追求生动性,另一方面,也见出这位求道者精神的沉潜。按理说,草木的荣枯生灭在作者已是习见,百般求索也无所得,但偶然有一天,他突然看到一树灼灼盛开的桃花,就灵机触发,豁然而悟。或许他想到“空不异色,色不异空”,或许他想到至理就在灿烂的生命之中,或许他想到无常即常,常而无常,或许他什么也没想,只是体验到一种澄明的状态。由迷转悟的过程写得很清楚,但其结果却很模糊,许多禅师就是这样为后世留下一个又一个的谜,并在其中展示了智慧之光,提醒我们深思。

清 豁

清豁(? —976),福州(今福建福州)人。先后住泉州开元上方院,漳州保福寺。宋太祖建隆三年(962),辞归至贵湖。刺史陈洪进奏,赐紫方袍,号性空大师。《全宋诗》存诗二首。

归山吟寄友

聚如浮沫散如云,聚不相将散不分。
入郭当时君是我,归山今日我非君。

品 评

《维摩经·方便品》说:"此身如聚沫,不可撮摩。"首联第一句本此。在佛教看来,一切都是因缘和合,都是相对的。聚如浮沫,虽能相合,已注定是暂时的;散如行云,虽飘然而去,但天空之大,何处无云?又怎能说是分离?入郭是到尘世,则君即是我,我即是君;归山是至佛境,则我不是君,君不是我。然则,君我之间到底是什么关系?人人都有佛性。入郭之时,迷了自性,于是我即同人,溷于红尘;归山之后,佛性顿现,君仍滞留,当然差之千里。因此,人与人之间或泯灭区别,或截然相反,全在一念之差。《五灯会元》卷十三载洞山良价"因过水睹影,大悟前旨",乃作一偈:"切忌从他觅,迢迢与我疏。我今独自往,处处得逢渠。渠今正是我,我今不是渠。应须恁么会,方得契如如。"他说的是形与影的关系,对我们理解人与我的关系也不无启发。



遇 贤

遇贤(925—1012),俗姓林,长洲(今江苏苏州)人。住东林寺,乡人谓之林酒仙。《全宋诗》存诗四首。

杂 诗(其一)

扬子江头浪最深,行人到此尽沉吟。
他时若向无波处,还似有波时用心?

品 评

佛家劝世,往往有很深的哲理在。这首诗所告诉我们的,就是要透过现象看本质,时时保持忧患意识。一般人只顾眼前,风平浪静时不计忧患,至忧患真的到来,则悔之已晚。因此,切不要“身后有余忘缩手,眼前无路想回头”。这正如在向佛的问题上,平时就应有禅心,不要功利太重,“急来抱佛脚”。

德 聪

德聪(? —1017),俗姓柳,姑苏(今江苏苏州)人。宋太宗太平兴国三年(978)结庐于佘山之东峰。《全宋诗》存诗一首。

自题月轩

轩前辘轳转冰盘，轩里诗成彻骨寒。
多少人来看明月，谁知倒被月明看。

品 评

这首诗的后二句意味深长。皓月当空，赏月之人熙熙攘攘，摩肩接踵，各有所思，做出千种形象，万般姿态，以为无人知晓，却不知月亮在天上将各色人等看得一清二楚。那么，到底是人在看月，还是月在看人呢？这正如人们自作聪明，以为可以玩弄外物，结果却是适得其反。例如，人类自以为掌握了大自然，滥砍滥伐，肆意捕猎，结果造成生态严重破坏，被大自然狠狠地报复。事情就总是那么相对的。另外，辘轳是汲水的工具，暗示此月亦非实有，而是水中之月，是一种幻影。人们若是以幻为实，自以为把握了本体，那实际上就意味着被幻影所把握。所以，前二句也是诗人所要表达的意思的一个有机组成部分。从艺术品的角度看，这首诗也充满机趣，尤其是后两句，给人以一种阅读的意外，从而引起突转的审美感受。南宋诗人翁卷《野望》说："一天秋色冷晴湾，无数峰峦远近间。闲上山来看野水，忽于水底见青山。"可能就是从这首诗中获得的启示。

文 兆

文兆（生卒年不详），福建人，一作南越人。宋初九僧之一。今存诗十四首。



巴峡闻猿

倚棹望云际，寥寥出峡情。
心如无一事，愁不在三声。
带露诸峰迥，悬空片月明。
何人同此听？彻晓得诗成。

品　评

郦道元《水经注》描写三峡时，有一段写道："每至晴初霜旦，林寒涧肃，常有高猿长啸，属引凄异。空谷传响，哀转久绝。故渔者歌曰：'巴东三峡巫峡长，猿鸣三声泪沾裳！'"可见三峡啼猿常常使人有悲凉的感受。杜甫《秋兴八首》中有句："听猿实下三声泪，奉使虚回八月槎。"就是现实感受中融合着历史积淀。而到了这首诗中，作者却认为："心如无一事，愁不在三声。"这里涉及到心与物的关系，实际上也是古典美学上的老问题。王昌龄描写边塞的《从军行》说："琵琶起舞换新声，总是关山旧别情。撩乱边愁听不尽，高高秋月照长城。"仿佛一轮秋月也带有无限的悲凉。所以黄庭坚在送客时就径直写道："我自只如常日醉，满川风月替人愁。"把大自然赋予浓厚的感情色彩。不过，自然景物哪里真的有感情呢？一切都不过是审美主体的移情罢了。有人就点出境由心生，所谓"人愁不是月华愁"，就是这个道理。但从佛家的角度看，文兆的这首诗又有另外的含义在。禅宗认为，自性清净，不染万境，所以诗人能够眼望云天，倚棹出峡，以清虚的心境听猿声长鸣，唯感大自然生机无限，于是彻夜不眠，作出好诗。诗的末二句特别点出"何人同此听"，把迥异于常人的状态显示出来，从而表现出禅家潇洒自

然的气度和风范。

简　长

简长(生卒年不详),沃州(今河北赵县)人。宋初九僧之一。今存诗十九首。

夜　感

无眠动归心,寒灯照将灭。
长恐浮云生,夺我西窗月。

品　评

《晋书·谢重传》记载道,谢重在司马道子家作客的时候,正值皓月当空。道子认为万里晴空衬着一轮明月,非常美。谢重却认为若有点云彩点缀一下会更好。道子就同他开玩笑说:你自己心地不干净,还想把天空也搞脏吗? 此诗以云和月作喻,恐怕就是取材于此。但对禅家来说,禅心是月,外道是云,也是一个常见的话头。即使修为很深,也要时刻警惕蔽月的浮云的干扰,所以,诗人在这个不眠之夜,修炼自己的禅定之功。由此可见,神秀说:“身是菩提树,心如明镜台。时时勤拂拭,莫使有尘埃。”也是有道理的。为了不被外物所染,就要时时保持修炼的功夫。北宗的“渐修”,确实不容贬低。



惠 崇

惠崇(生卒年不详),淮南(今江苏扬州)人,一作建阳(今福建建阳)人。宋初九僧之一。工诗善画,有盛名于时。今存诗十四首。

书林逸人壁

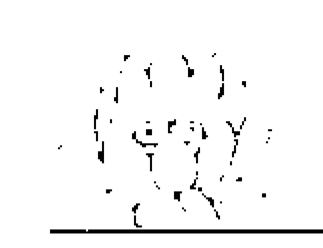
诗语动惊众,谁知慕隐沦。
水烟常似瞑,林雪乍如春。
薄酒懒邀客,好书愁借人。
有时行药去,忘却戴纱巾。

品 评

诗语惊众是入世,羡慕隐沦则是出世;水烟似瞑是万念皆空,林雪如春则又充满生机;不喜客至、好书愁借是无心世事,而急人之难则又一腔热情。通篇在似乎看来矛盾的对比中,生动地刻画了一位僧人的形象。

访杨云卿淮上别业

地近得频到,相携向野亭。
河分冈势断,春入烧痕青。
望久人收钓,吟余鹤振翎。



不愁归路晚，明月上前汀。

品 评

由于两心相契，才能居处相近，因而才能频频过从。诗中虽是写此次“相携向野亭”的经历，所蓄积者却是由来有自，而有了这一层铺垫，这一次出游理所当然是难忘之旅。第二联写亭中所见：河水从两座山冈间流过，好像切断了山脉的相连之势；烧荒留下的痕迹中，泛出点点新绿，传播着春天到来的消息。前一句气势恢宏，后一句观察细腻，又都意新语工，见出作者的创造力。第三联写留连之久，侧面点出景色之宜人。杜甫〈秋兴八首〉有“信宿渔舟还泛泛，清秋燕子故飞飞”的描写，以表现作者的穷极无聊，所以能够观察细致，此联亦借用这一手法，却是以渔人从钓到收的过程，刻画诗人悠然自得的心境。鹤则不仅是他们描写的对象，更是一种精神的象征。末联直接点出晚归之意，却径言“不愁”，因为有“明月上前汀”。明月的意义不仅在于能够照亮路途，事实上，明月本身也是构成美景的重要组成部分。所以，这两句实际上暗示了由日至暮，游兴仍然未尽。至于月光下诗人将要领略到什么，却全然没说，留下了无限的想象空间。这也正是诗人的过人之处。

对于颔联，惠崇曾非常自负，但当时就有人加以讥讽，认为是剽窃抄袭。司马光《温公续诗话》引录时人的一首诗说：“河分冈势司空曙，春入烧痕刘长卿。不是师兄多犯古，古人诗句犯师兄。”（刘攽〈中山诗话〉后二句作“不是师偷古人句，古人诗句犯师兄”）直到明代，王世贞在《艺苑卮言》卷四中还说：“剽窃模拟，诗之大病。……乃至割缀古语，用文已陋，痕迹宛然。如‘河分冈势’、‘春入烧痕’之类，斯丑方极。”这一联受到批评的原因，在于它分别用了司空曙和刘长卿的两句诗。但这样做真的不可以吗？我们不妨看看晏几道的《临江仙》：“梦后楼台高锁，酒醒帘幕低垂。去年春



恨却来时。落花人独立,微雨燕双飞。　记得小苹初见,两重心字罗衣。琵琶弦上说相思。当时明月在,曾照彩云归。”“落花”二句,谭献在《复堂词话》中曾评为“千古不能有二”的“名句”,但这名句却是从五代人翁宏的《春残》中原封不动地抄来的。翁诗如下:“又是春残也,如何出翠帏?落花人独立,微雨燕双飞。寓目魂将断,经年梦亦非。那堪向愁夕,萧飒暮蝉辉。”沈祖棻先生曾比较二作的优劣说:“它们之间,不仅全篇相比,高下悬殊,而且这两句放在诗中,也远不及放在词中那么和谐融贯。……在翁诗里,这么好的句子,由于全篇不称,所以有句无篇,它们也随之被埋没了;而由于晏词的借用,它们就发出了原有的光辉,而广泛流传,被人称道。由此可见,我们如果对某一句诗进行评价,除了它本身所达到的艺术高度之外,还必须看其与全篇的有机联系如何。把某一句,或甚至某一个字孤立起来评定优劣,不仅不能如实地理解它、欣赏它、评价它,而且往往还会导致错误的结论。”(《宋词赏析》)司空曙和刘长卿的那两句诗,原先并无名气,藉惠崇此诗才为人所知;更重要的是,惠崇的借用在其自己的作品里形成了一个密不可分的整体,意境非常完整。其所达到的艺术效果,也正如晏词之于翁诗。

宇　昭

宇昭(生卒年不详),江南人,宋初九僧之一。

塞上赠王太尉[1]

嫖姚立大勋[2],万里绝妖氛。
马放降来地,雕盘战后云。

月侵孤垒没，烧彻远芜分。
不惯为边客，宵笳懒欲闻[3]。

注　释

① 作者的友人惠崇也有同题之作，其中两句说："飞将是嫖姚，行营已近辽。"因知此诗是为宋军破辽而作。

② 嫖姚：西汉霍去病任嫖姚校尉时，曾大败匈奴，此以之比王太尉。

③ 宵笳：晚上军营中的号角声。

品　评

自北宋建国以来，宋辽之间战事不断，几乎与北宋相始终。北宋的内外政策，决定了它的积贫积弱，而在与边境各民族的关系上，往往是被动挨打。与辽的战争也大体上是败多胜少。这一次，在王太尉率领下，居然大获全胜，所以，即使作为一个出家人，宇昭也按捺不住心中的兴奋，写下这首诗。

作品虽以战争为内容，写得却带有出家人的特点。在诗里，他跳过了战场上激烈搏杀的场面，而从战后写。这固然是古典美学中"扫处即生"的手法，但与一个僧人对血腥的故意回避或许也不无关系。所以，他写战马在收复的失地上悠闲漫步，写大雕在明净的云层中从容飞翔，写月光下渐渐隐没的残垒，写蔓延远去的烧荒野火，益发令人感到与刚刚过去的那"杀气三时作阵云"的残酷情形是一个鲜明的对比。末联更进一步点明自己的方外身份，因而对那盈耳的笳声，感到不习惯。作为一个出家人，他不欲看到厮杀；而作为一个爱国者，他又为御边的胜利而喜悦。这种矛盾在作品中表现得非常充分，而作者自己的形象也得到了生动的刻画。



保 暹

保暹(生卒年不详),字希白,金华(今浙江金华)人。普惠院僧。宋初九僧之一。真宗景德初直昭文馆。今存诗二十五首。

秋 径

杉竹清阴合,闲行意有凭。
凉生初过雨,静极忽归僧。
虫迹穿幽穴,苔痕接断棱。
翻思深隐处,峰顶下层层。

品 评

通篇写探幽。杉竹清阴四合,既隔离出了一个清幽世界,又如"曲径通幽处"的描写,引起主人公对将要经行之处的无穷遐想,所以,所谓"闲行"看似漫不经心,实则处于若有意若无意的状态,也就是诗人所说的"意有凭"。颔联以动写静。在一片静寂之中,忽然下起一阵小雨,带来阵阵凉意,这时,林中固然是不见游客,而雨水打在杉竹之上,也更显林中之静。接着,诗人听到一阵脚步声,也许是寺僧为雨所苦,正匆匆赶回寺里。这脚步声,在那特定的环境中,听得格外清楚。但二句虽都是以动写静,表达方式又有不同。僧人本给人以静感,此却让其以动的形式出现,去打破"静极"的气氛,以和前句区别开来,足见作者的匠心。如果说颔联的视野还较为宽阔的话,颈联则转向细微之处,用大自然的一种原生状

态，去进一步渲染林中之静。这两句写得非常琐细，其渊源出自中唐贾岛诸人。如贾岛《题长江厅》："归吏封宵钥，行蛇入古桐。"《访李甘原居》："石缝衔枯草，查根上净苔。"《寄胡遇》："萤从枯树出，蛩入破阶藏。"方回《送罗寿可序》说："晚唐体则九僧最逼真。"贺裳《载酒园诗话》说："宋初多学贾岛、姚合。"从保暹的这两句，就可以明显看出来。诗的最后两句翻进一层，是意犹未尽的写法。正是由于一路经行之处的纷纷胜事，让他禁不住对峰顶下的深隐之处产生了更多的悬想，而读者的心也似乎被带到了一个更为邈远、更为清幽的地方。

赵　湘

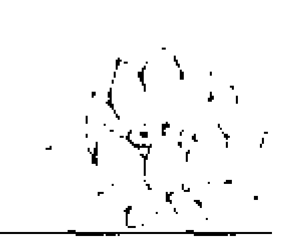
赵湘(959—?)，字叔灵，祖籍南阳，居于衢州西安(今浙江衢州)。宋太宗淳化三年(992)进士。授庐江尉。著有《南阳集》。

赠水墨峦上人

讲余题小笔，深院竹修修。
试墨应磨岁，思山忽写秋。
静曾穷鹤趣，高亦近诗流。
更拟缘清思，和云状沃洲①。

注　释

① 沃洲：山名，在今浙江新昌县东，晋代高僧支遁曾居于此。



品 评

诗中描写的是一位善画的僧人。虽然善画,毕竟是余事,还是应以参究佛理为主,所以只是在讲经之余才拿起画笔。说是“小笔”,固然点出此僧喜画小景,同时也可看出,绘画确是他的余事。次句一语双关,既可理解为居处茂竹修修,以见环境之清幽,也可理解为画的内容是茂竹修修,以见精神寄托和追求。“试墨”句写出了他的专注和投入,表现他在绘画中消磨了许多岁月。虽用心甚苦,但写得太费力,也嫌拙晦了些,所以尽管作了认真的锤炼,却与通篇的清灵之气不能水乳交融。“思山”句却有思致,将虚与实、物与我结合在一起。而且,思山之时,画面上表现的是秋,而不是别的什么,正是僧人清寂的本色。所以下面就以“静曾穷鹤趣”来进一步写其本色,而既然在古典美学上诗画相通,因而又顺带一笔,称道其亦富诗才。末联上承“思山”句,以向往支遁隐居的沃洲山作结,一方面使人了解他的画的主要意蕴何在,另一方面也是突出他的身分。

中国的僧人多在文艺上有着较高的造诣,善诗者固不待言,其他尚有善弹琴者,如李白《听蜀僧濬弹琴》:“蜀僧抱绿绮,西下峨嵋峰。为我一挥手,如听万壑松。客心洗流水,余响入霜钟。不觉碧山暮,秋云暗几重。”有善吹奏乐者,如薛涛《听僧吹芦管》:“晚蝉呜咽暮莺愁,言语殷勤十指头。罢阅梵书时一弄,散随金磬泥清秋。”此诗言善画者,也是一类。另外,从绘画的角度看,唐代重金碧山水,宋代重水墨写意。就表达个人情愫,娱情乐志的功能而言,后者或许更能与僧人获得共鸣。赵湘笔下的这位善水墨的峦上人,是否可以说是得此先机呢?

陈尧佐

陈尧佐(963—1044),字希元,号知余子,阆州阆中(今四川阆州)人。宋太宗端拱元年(988)进士。历任寿州、滑州、河南、并州知州、两浙、京西等路转运使,右谏议大夫、翰林学士,枢密副使、参知政事、同平章事。康定元年(1040),以太子太师致仕。今存诗五十首。

游湖上昭庆寺①

湖边山影里,静景与僧分。
一榻坐临水,片心闲对云。
树寒时落叶,鸥散忽成群。
莫问红尘事,林间肯暂闻!

注　释

① 昭庆寺:在杭州钱塘门外,至宋末犹存。

品　评

湖边本已罕有人至,何况还是在群山的遮蔽下,昭庆寺怎能不幽静呢?这幽静不仅属于寺僧,也属于"又得浮生半日闲"的诗人,所以下面就"与僧分"进一步生发。一榻临水,不是参禅,也不是打坐,只是那么静静地看着粼粼水波,似乎神思飘邈,也似乎无所思闻;"片心"句出自杜甫《江汉》"片云心共远",但一个"闲"字,却使得心和云之间的关系更显自然。陶潜说:"云无心以出岫。"此处则

可理解为人无心以对云,可见任运自在的生活态度。"树寒"句承"山影",写出山间气候变化,树叶无声无息地悄然落下,没有忧伤,也没有叹息,真正是心如止水;"鸥散"句承"湖边",暗用《列子·黄帝篇》中的典故("海上之人有好沤〈鸥〉鸟者,每旦之海上,从沤鸟游。沤鸟之至者,百住而不止。其父曰:'吾闻沤鸟皆从汝游,汝取来,吾玩之。'明日之海上,沤鸟舞而不下也。"),亦虚亦实。所谓"鸥散忽成群",正见出鸥鸟对人的认识过程,从侧面点出主人公的没有"机心"。那么,在这种环境中,作者怎不有迥出红尘之感呢?

关于这首诗,纪昀评道:"三、四自然,五、六亦萧散有致。结恨浅直。"许印芳评道:"纪批云'结恨浅直',愚谓病在'莫问'、'肯暂'四字,'林间'太泛,亦未能收到'寺'字,因为易作'几许红尘事,安禅耳不闻'。"(《瀛奎律髓汇评》卷四十七)其实,末二句虽然浅直,却不一定是缺点,因为前面描写景物、烘托气氛已足,至此,正该宕开一笔,直抒胸臆,以使作者的自我形象更加完善。另外,许评说"未能收到'寺'字",恐也不足为据。且不说"莫问红尘事"可以引起对"寺"的联想,即"林间"二字,也正可使人想到"丛林"、"林下",所以,他的改笔并无必要。

林 逋

林逋(967—1028),字君复,钱塘(今浙江杭州)人。早年浪游江淮间,后归杭州,隐居孤山二十年,终身不仕。他一生未娶,惟以种梅养鹤为事,有"梅妻鹤子"之称。卒谥和靖先生。著有《林和靖诗集》。

孤山寺端上人房写望

底处凭阑思渺然？孤山塔后阁西偏。
阴沉画轴林间寺，零落棋枰葑上田[1]。
秋景有时飞独鸟，夕阳无事起寒烟。
迟留更爱吾庐近，只待重来看雪天。

注　释

① 葑上田：就是把木框子浮在水面，框上安着葑泥，又叫架田。葑，菰根，即茭白根。

品　评

中国古典诗歌，由于表现方式的需要，往往要打破正常语序，去创造一种特定的韵味。此诗先出"思渺然"，然后写景，交代其所以然，正是预先设置的悬念，从而极大地调动了读者的阅读兴趣。所以，景物描写是此诗的重点。站在寺阁的西边，最先映入诗人眼帘的，是"阴沉画轴林间寺"。阴沉的意思是暗淡，把苍茫的暮色比作一幅暗淡的画轴，把树木掩映中的寺院当作画轴中的主体部分，设想非常奇妙，尤其是画中所传达的境界，很符合隐士或僧家风味。接着，从"林间寺"看过去，诗人的目光落在"零落棋枰葑上田"上。把"葑上田"比作带有方格的一个棋盘，运思既贴切又生动，想落天外而又平淡自然。所以，引起后代不少诗人进行仿效。如黄庭坚《题安福李令朝华亭》："田似围棋据一枰"；文同《闲居院上方远景》："秋田沟垅如棋局"；杨万里《晚望》："天置楸枰作稻畦"；杨慎《出郊》："平田如棋局"。可见其艺术魅力。颈联继续写"望"，目光由下而上，转向天空。秋空寥阔，一碧如洗，只有一只鸟悠悠飞

过，像在镜中穿行；夕阳下，炊烟袅袅升起，在秋风之中，似也笼罩着一层寒色。这四句所描绘的景色，是那样清幽恬淡，以致于诗人为之留连忘返。但尽管天已迟暮，不得不回，他却并不遗憾，因为，他的居处就在附近，前来玩赏的机会正多。他还等待着冬天在此赏雪呢。末联写得别致，使得笔势放开，更进一境。

应该指出的是，林逋的诗，往往有秀句，亦有累句。像此诗的首联和尾联，虽用意甚佳，但语言却不够精炼。类似的情形如其著名的《山园小梅》："众芳摇落独暄妍，占尽风情向小园。疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。霜禽欲下先偷眼，粉蝶如知合断魂。幸有微吟可相狎，不须檀板共金樽。"也是除了"疏影"一联外，全篇给人以不称之感。林逋属于宋初晚唐体的诗人，这种情形的造成，或许和他学习姚、贾，过于重视锤炼中二联不无关系。这一点，到了南宋中后期的四灵和江湖诗人手里，就表现得更为明显。

惟　政

惟政(986—1049)，一作惟正。俗姓黄，字焕然，秀州华亭(今上海松江)人。幼从临安北山资寿本如肄业，师惟素禅师。住余杭功臣山净土院。出入常跨黄牛，世称"政黄牛"。今存诗四首。

自　题　像

貌古形疏倚杖藜，分明画出须菩提。
解空不许离声色，似听孤猿月下啼。

品　评

人的自性在哪里？如果是寓于肉体，肉体消失了，自性是否也随之消失？如果是寄于精神，又怎样加以体认？佛家认为，世间万事万物都是因缘和合而成，那么从本质上说，肉体便是虚幻的；但若抛开了肉体，自性又将何附？惟政禅师在这首诗中以形象化的语言解说道：图画里的我，像貌古朴，杖藜而立，分明是一个得道高僧（须菩提是释迦牟尼佛的弟子）。那么，图画与我的本体是一是二，不可或分。由此推知，要真正领悟什么是空，必须善于体察万事万物的"声色"，正如月夜中孤猿哀啼能够唤起人们的悲愁之心一样。不知实，焉知空？这一解答，既不空泛，又不粘滞，强调心灵的感发，而非逻辑的判断，能够给人以很深的启示。我们还记得，文兆的《巴峡闻猿》有二句说："心如无一事，愁不在三声。"都是对猿啼这一传统意象发表禅家见解，但角度不同，立论不同，可以看出有成就的作家在艺术上对趋避的追求。

昙　颖

昙颖（989—1060），俗姓丘，字达观，钱塘（今浙江杭州）人。南岳十一世谷隐聪禅师法嗣。年十三依龙兴寺。初住舒州香炉峰，后住润州，主明州雪窦，又移住今山龙游寺。今存诗十三首。

小　溪

小溪庄上掩柴扉，鸡犬无声月色微。
一只小舟临断岸，趁潮来此趁潮归。



品 评

夜深了，不知是什么原因，诗人趁潮前来访友未遇，于是又趁潮而归。见固欣然，不见也无妨，这就是“趁潮来此趁潮归”一句所表现的委运任化的心境。《世说新语·任诞》记载道：“王子猷居山阴，夜大雪，眠觉开室，命酌酒，四望皎然。因起彷徨，咏左思《招隐诗》，忽忆戴安道，时戴在剡，即便夜乘小船就之。经宿方至，造门不前而返。人问其故，王曰：‘吾本乘兴而行，兴尽而返，何必见戴？’”就“任性”这一点而言，佛学和玄学在这里似乎找到了一点默契，尽管二者还并不是一回事。小舟的来去，虽然并不作主动的掌握，但与随波逐流也不同，一是任凭命运的摆布，一是追求心灵的自由，其区别不难体会。《五灯会元》卷三载一僧问法常禅师：“出山路向甚么处去？”答：“随流去。”可与此诗相参。从诗中所描写的境界来看，也是一片空灵。清溪岸边，庄户柴扉微掩，朦胧月光下，鸡犬无声，一切都是那么静，只有小船轻轻划水的声音。那小船，悠然而来，又悠然而去……。

张 先

张先(990—1078)，字子野，湖州乌程(今浙江吴兴)人。宋仁宗天圣八年(1030)进士。任吴江令、永兴军通判。官至尚书都官郎中。著有《安陆集》及词。

题西溪无相院[①]

积水涵虚上下清，几家门静岸痕平。
浮萍破处见山影，小艇归时闻草声。

入郭僧寻尘里去，过桥人似鉴中行②。
已凭暂雨添秋色，莫放修芦碍月生。

注 释

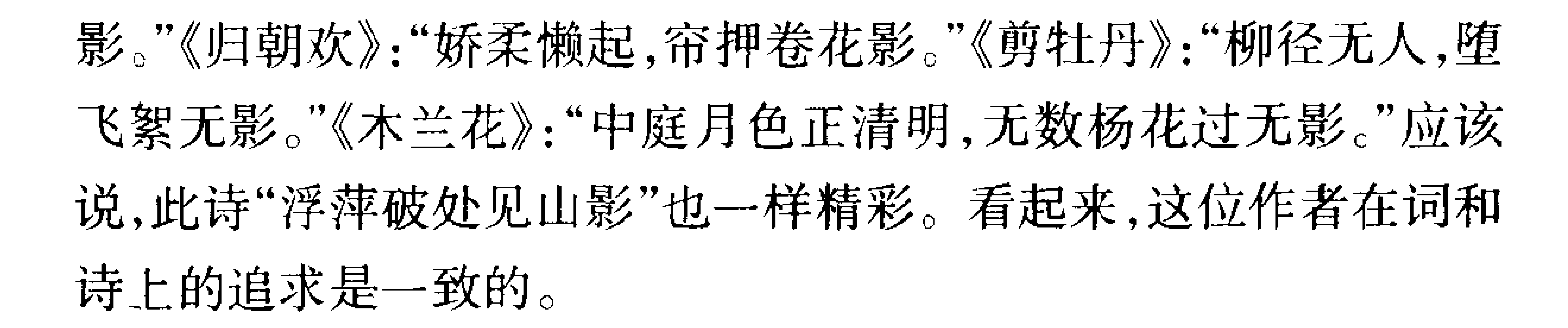
① 西溪：浙江湖州有苕水，分东西二源：西苕出天目山之阴，东北流经孝丰，又北经安吉县，又东经长兴县，至湖州而与天目山之阳流出的东苕合流。西溪就是西苕。无相院：即无相寺，在湖州西南黄於山，始建于吴越。

② 鉴：镜子。

品 评

孟浩然《望洞庭湖赠张丞相》写道："八月湖水平，涵虚混太清。气蒸云梦泽，波撼岳阳城。"写得豪迈壮阔，气势不凡。此诗首句即从孟诗来，但意在写静谧之景，且能与全篇构成一个和谐的整体，可见其善于借鉴。首句既点明水光天色都是一片清虚，下面则就水来写，紧扣"西溪"二字。一切都是那样的安静，没有人声，甚至没有一丝微风，所以溪面上波纹不起。颔联写得非常细致。水面长满浮萍，本无所见，而水底小虫或游鱼微动，使得浮萍绽开，随意一瞥，竟映出山影；岸边的草丛本和溪水一样宁静，但不经意间，仍能听到虫儿活动时的窸窸窣窣的声响。这两句，一写目睹，一写耳闻，极形大自然之静，却又显示出生命力量的无所不在。颈联照应题面"无相院"，以入郭之尘反衬禅院之清，以人行鉴中表现物我两忘，是诗歌境界的进一步深化。末联回应"积水涵清"，以担心芦苇长高，影响观赏溪中之月作结，使我们想起了"千江有水千江月"的禅典。写禅意而无禅语，此诗的高明之处就在此。

张先在当时就有一个绰号，叫做"张三影"，意谓他在词中写过三句带"影"的名句。其实并不止三句。如《天仙子》："沙上并禽水上暝，云破月来花弄影。"《青门引》："那堪更被明月，隔墙送过秋千


影。"《归朝欢》:"娇柔懒起,帘押卷花影。"《剪牡丹》:"柳径无人,堕飞絮无影。"《木兰花》:"中庭月色正清明,无数杨花过无影。"应该说,此诗"浮萍破处见山影"也一样精彩。看起来,这位作者在词和诗上的追求是一致的。

曾公亮

曾公亮(998—1078),字明仲,晋江(今福建泉州)人。宋仁宗天圣二年(1024)进士。历任知制诰、史馆修撰、翰林学士、给事中、参知政事、枢密副使、吏部侍郎、同中书门下平章事、集贤殿大学士、昭文馆大学士等职。以太傅致仕。《全宋诗》存诗四首。

宿甘露僧舍①

枕中云气千峰近,床底松声万壑哀。
要看银山拍天浪,开窗放入大江来。

注 释

① 甘露僧舍:即甘露寺,在今江苏镇江北固山上。

品 评

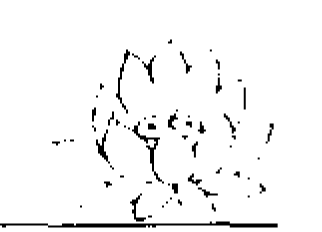
中国人和大自然的关系一向是亲和的。此诗写居于寺中,但觉枕中云气缭绕,似乎门前千峰都在向自己靠近,甚至万壑松声就像生于床底。前两句极雄壮,却也有惊险之感。但诗人好像觉得还不过瘾,于是要打开窗户,去迎接如排山而来的银浪。这些向诗人靠近的自然景物并不是挤压过来,而是受到诗人心灵的召唤,换

句话说,就是"万物皆备于我",被诗人所欣赏。动极之景和静极之心形成了一个鲜明的对照,非常生动。这,或许与诗人居于僧寺之中,因而思与境谐,身在景外不无关系。

中国诗人非常喜欢从窗中揽景。如下面这些句子:"云生天地间,风出窗户里"(郭璞);"窗中列远岫,庭际俯乔树"(谢朓);"山月临窗近,天河入户低"(沈佺期);"窗含西岭千秋雪,门泊东吴万里船"(杜甫);"客来梦觉知何处?挂起西窗浪接天"(苏轼);"向来万里急,今在一窗间"(陈与义)。这种内外通流,小中见大,移远就近,由近知远的写法,实际上表现了中国人的空间意识。《老子》里不是说过"不出户,知天下;不窥牖,见天道"吗?由此生发开去,就不仅是自然空间的从有限到无限,而是反映了一种人格精神的张扬。陶潜《饮酒》写道:"结庐在人境,而无车马喧。问君何能尔,心远地自偏。采菊东篱下,悠然见南山。山气日夕佳,飞鸟相与还。此中有真意,欲辨已忘言。"正是从"东篱"之下感受到自己与宇宙精神的相融相合。从这个意义来看,曾公亮的这首诗给我们的感受,就决不仅仅是写景生动了。

宋　祁

宋祁(998—1061),字子京,安州安陆(今湖北安陆)人,迁居开封雍丘(今河南杞县)。宋仁宗天圣二年(1024)进士。历任翰林学士、史馆修撰、工部尚书、翰林学士承旨等职。卒谥景文。著有《宋景文集》。



再游海云寺作[①]

十里云边寺，重驱千骑来。
天形欹野尽，江势酿山回。
园柰浓成幄[②]，楼钟近殷雷。
斜阳归鞅促[③]，飞盖冒轻埃。

注 释

① 海云寺：在四川成都。

② 柰：沙果。

③ 鞅：套在马颈或马腹上的皮带，这里指车乘。《诗·小雅·北山》："或栖迟偃仰，或王事鞅掌。"《毛传》："鞅掌，失容也。"是说事多不暇整理仪容，引申为公事忙碌。所以白居易《寄杨六》说："公门苦鞅掌，尽日无闲暇。"

品 评

这首诗写山寺，笔势比较奇特。一般说来，出家人总希望远离尘世，而将寺庙建在山上，就离得更远。所以，在诗人的笔下，对山寺的描写，在境界上往往是空灵的，在风格上往往是清幽的。如温庭筠《月中宿云岩寺上方》："众星中夜少，圆月上方明。霭尽无林色，喧余有涧声。"郑谷《宿澄泉兰若》："乱流分石上，斜汉在松西。云集寒庵宿，猿先晓磬啼。"虚中《赠栖禅上人》："鹿嗅安禅石，猿啼乞食村。朝阳生树罅，古路透云根。"这首诗则跳出这一路数，写得比较壮阔。"天形"二句写远景，从王维"江流天地外，山色有无中"来，又融入了北朝乐府民歌《敕勒歌》中"天似穹庐，笼盖四野"的意境，把天野苍茫寥廓，江流奔流曲折的景色刻画得非常生动。一个"酿"字，写江随山转，山水相融的景观，用得很精审。"园柰"二句

则写近景。沙果长的茂盛，其形已如帷幄，可见此寺之古；楼钟声声，与震雷相近，可见此寺之高。把钟声与雷声相比，不取其清幽，而取其清亮，亦是作者运思不同以往之处。

梅尧臣

梅尧臣（1002—1060），字圣俞，宣城（今安徽宣城）人。以荫任主簿、知县。宋仁宗皇祐三年（1051）赐同进士出身。历任国子直讲，尚书都官员外郎，世称“梅都官”。著有《宛陵先生文集》。

与正仲屯田游广教寺

春滩尚可涉，不惜溅衣裾。
古寺入深树，野泉鸣暗渠。
酒杯参茗具，山蕨间盘蔬。
落日还城郭，人方带月锄。

品　评

首联赴寺，次联寺景，三联会僧，末联归途。全诗结构完整，井然有序，意新语工，平淡自然，很能反映出梅诗的特色。另外，这首诗还广泛借鉴前代遗产，如“山蕨”句出自杜甫《赠卫八处士》“夜雨剪春韭，新炊间黄粱”；“人方”句出自陶潜《归园田居》之三：“晨兴理荒秽，带月荷锄归”。妙在借用自然，与全诗融为一个和谐的整体。梅尧臣的诗歌创作已在很多面体现出宋诗的特点，从这里也可以得到一点说明。还有，五、六两句的对仗方式也有可说者。众

所周知,宋诗在多方面继承唐诗的同时,特别注意接过了某些或运用不广,或偶一为之的东西,并加以发扬广大。杜甫《登高》写道:“风急天高猿啸哀,渚清沙白鸟飞回。无边落木萧萧下,不尽长江滚滚来。万里悲秋长作客,百年多病独登台。艰难苦恨繁霜鬓,潦倒新停浊酒杯。”在对仗上中二联相对是常格,此诗则在此之外,不仅首联和尾联都相对,而且首联还出现了当句对,即“风急”对“天高”,“渚清”对“沙白”,表现出很强的独创性。梅诗的这两句在对仗上,就是学习杜甫,采用了当句对的方式。这反映出,梅尧臣也和诗坛上许多创新意识鲜明的诗人(如韩愈、李商隐等)一样,对于形式有着特殊的敏感。他在宋诗的发展上能够占有如此重要的地位,并不是偶然的。

和才叔岸旁古庙①

树老垂缨乱②,祠荒向水开。
偶人经雨踣③,古屋为风摧。
野鸟栖尘坐,渔郎奠竹杯④。
欲传《山鬼》曲⑤,无奈《楚辞》哀⑥。

注 释

① 才叔:当时字才叔的有二人,一是雍人石苍舒,一是大名王广渊,不知究竟是指哪一个。

② 垂缨:下垂的冠带,这里指树枝上寄生的藤蔓像冠带一样下垂。

③ 偶人:祠庙里泥塑木雕的供像。踣:跌倒。

④ 奠竹杯:手持竹杯进行祭奠。

⑤ 山鬼:《楚辞·九歌》中的一章,全文如下:“若有人兮山之阿,被薜荔兮带女萝。既含睇兮又宜笑,子慕予兮善窈窕。乘赤豹兮从文狸,辛夷车兮结

桂旗。被石兰兮带杜衡，折芳馨兮遗所思。余处幽篁兮终不见天，路险难兮独后来。表独立兮山之上，云容容兮而在下。杳冥冥兮羌昼晦，东风飘兮神灵雨。留灵修兮憺忘归，岁既晏兮孰华予？采三秀兮于山间，石磊磊兮葛蔓蔓。怨公子兮怅忘归，君思我兮不得闲。山中人兮芳杜若，饮石泉兮荫松柏，君思我兮然疑作。雷填填兮雨冥冥，猿啾啾兮又夜鸣。风飒飒兮木萧萧，思公子兮徒离忧。”

⑥ 楚辞：西汉刘向编，收屈原、宋玉诸人的辞赋计十六篇，其中颇多哀怨之作。

品 评

枝条下垂而又散乱，足见树之老；居处偏僻而又向水开，无怪祠之荒。首句点出环境，次句明确题面，下面就从荒凉一层去写。颔联倒装，又是互文见义：正因为古屋被风所摧毁，屋里的偶像才倾圮。同时，在句法上虽然是因果关系，给人的感受却是并列的静态展示。颈联则一收一放，先用鸟在积满灰尘的神龛上栖息，承接前面，续足荒凉之意，然后以渔人的求神问卜为这幅画面增添一丝生气，实则更显其荒凉。试想，神偶本身尚不能自保，又怎能佑人？何况又仅是渔人偶然光顾一下。末联写《山鬼》，写《楚辞》，都是由于作者的足迹经过楚地，因而突出地方色彩。同时，也由岸旁古庙之荒凉，联想到《楚辞》中的悲哀之调，或者反过来。

梅尧臣对诗歌创作曾提出“意新语工”的要求，即所谓“状难写之景，如在目前；含不尽之意，见于言外”（欧阳修《六一诗话》引）。这首诗，不写香火之盛，偏写庙宇凄凉；不写杳无人迹，偏写渔人问卜。而语言亦富有表现力，能够“写破庙如画”（陈衍《宋诗精华录》卷一），都是“意新语工”的具体表现。



了 元

了元(1019—1086),号佛印,字觉老。俗姓王,浮梁(今江西景德镇)人。少年入道,长好禅寂。系云门文偃五世法系。工书能诗,尤善言辩。历住江州开先、镇江金山诸寺。

答 可 遵

打睡禅和万万千,梦中趋利走如烟。
劝君抖擞修禅定,老境如蚕已再眠。

品 评

了元和尚从汴京回,路过金陵,拜访可遵,可遵赠诗云:“上国归来路几千,浑身就带御炉烟。凤凰山下敲蓬咏,惊起山翁白昼眠。”前二句指其受到皇帝的礼遇,表示欣羡;后二句看似抱怨打扰了自己的静修(即“白昼眠”),实则是给友人开了一个玩笑。既然对方开玩笑,则来而不往非礼也,所以了元就以此诗答之。你不是说自己白天正在睡觉被我吵醒了吗?我告诉你,白天睡觉的僧人(禅和是禅和子的简称,即僧人)不计其数,他不去修行,反而睡觉,已是不该;既睡觉,却又做着利禄之梦,就更不该了。这是反唇相稽,意谓你睡觉也并不就是清静无为。后二句接着劝告可遵不要只说空话,还是振作精神,努力修习禅定吧,至于自己,早就像蜕皮的蚕,一眠再眠,波澜不起,进入老境了。言外之意就是,你可遵不仅是行俗人之事,而且还有俗人之心啊!这当然都是戏谑之辞。据宋人记载,了元其人确是很有风趣。有一次,他和苏轼来到一座

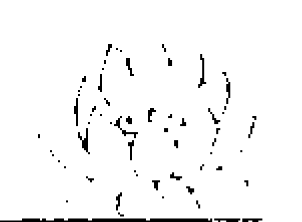
寺庙，看到观音菩萨手持念珠。苏问："观音也是菩萨，数念珠干什么？"了元答："学别人拜佛。""拜哪一个菩萨？""拜观音菩萨。"苏轼不解："观音怎么自己拜自己？"了元说："求人不如求己嘛。"又有一次，苏轼同他开玩笑说："古代诗人常以'僧'对'鸟'，如'时闻啄木鸟，疑是扣门僧'；'鸟宿池边树，僧敲月下门'。对得真有智慧。"了元马上接口："怪不得我坐在你的对面呢！"北宋的禅僧多是风趣之人，从了元身上就可以明显看出来。

磨砖作镜不为难

磨砖作镜不为难，忽地生光照大千。
堪笑坐禅求佛者，至今牛上更加鞭。

品　评

这首诗偈是为怀让开导马祖之事而作的颂。《五灯会元》卷三："开元中有沙门道一，在衡岳山常习坐禅。师知是法器，往问曰：'大德坐禅图甚么？'一曰：'图作佛。'师乃取一砖，于彼庵前石上磨。一曰：'磨作甚么？'师曰：'磨作镜。'一曰：'磨砖岂得成镜邪？'师曰：'磨砖既不成镜，坐禅岂得作佛？'一曰：'如何即是？'师曰：'如牛驾车，车若不行，打车即是，打牛即是？'一无对。师又曰：'汝学坐禅，为学坐佛？若学坐禅，禅非坐卧。若学坐佛，佛非定相。于无住法，不应取舍。汝若坐佛，即是杀佛。若执坐相，非达其理。'一闻示诲，如饮醍醐。"一般地说，禅门并不否定坐禅，东土初祖达摩在嵩山面壁，不就是坐禅吗？但坐禅并不等于参禅。如将坐禅等同参禅，则心中将先有了净妄之分，不坐是妄，坐则入净，禅的精神也就没有了。正如以牛驾车，车若不行，打车固然不对，打牛也不对。因为，你打了牛，牛拉车前行；可你若是不打呢，车还



不就停下来了？归根结底，“道由心悟，岂在坐也?”坐禅只是悟道的一种手段，绝非全部手段。只要能悟道，又何必讲求坐或不坐？了元由这段公案而作颂，前两句是说禅悟之后，确能达到一个神奇的境界，心地光明，上下洞彻，磨砖作镜也不是难事。关键在于能悟。但那些只知坐禅求悟的人，亦如鞭牛而行，并未理解到向外驰求之不可，也就只能一味着相地在“磨砖作镜”了。

可 遵

可遵(生卒年不详)，号野轩，从报本兰得法。初住福州中际，后入杭州。工诗，人称遵大言。与苏东坡、杨次公时有唱酬。

题 汤 泉

禅庭谁作石龙头？龙口汤泉沸不休。
直待众生尘垢尽，我方清冷混常流。

品 评

汤泉即温泉，这里的汤泉在庐山脚下，寺院之旁。在禅庭作石龙头的人当然是寺僧了，其目的则是使得泉水聚在一起，沸腾不休。下面就温泉的作用说，写出了从洗浴到流走的过程，妙在特点鲜明。温泉是热的，所以洗完后才变得“清冷”；温泉的热，不同于一般泉水，所以又说洗完后才混于“常流”。作为一个僧人，这样来写温泉，当然有其言外之意。相传地藏王菩萨在释迦即灭、弥勒未生之前，自誓度尽六道众生，发愿“地狱不空，誓不成佛”，这种慈悲心肠，就是此诗的内涵。在诗史上，以自然景物来写佛理的作品很

多,但像这首诗结合得如此自然,契合得如此紧密,还是不常见的。所以,手眼甚高的苏轼在游览庐山汤泉时,浏览了上百首题诗,唯独对此作大为赞赏,并不是无缘无故的。受可遵的启发,苏轼并和诗一首,题目是《余过温泉,壁上有诗云:“直待众生总无垢,我方清冷混常流。”问人,云:“长老可遵作。”遵已退居圆通,亦作一绝》,和诗是:“石龙有口口无根,自在流泉水吐吞。若信众生本无垢,此泉何处觅寒温?”写得虽没有原诗意味深长,但对禅宗所谓自性本净,不惹尘埃之类的理论有所怀疑。苏轼显然认为,自性虽然从本质上是清净的,但受各种因素的影响,上面会蒙上灰尘,所以要靠修持来去除它,因而,这也就是对可遵诗中所说清洗众生污垢的必要性的赞同。

守　诠

守诠(生卒年不详),一作惠诠。曾住杭州梵天寺。富有诗才,与苏轼诸人有交往。

题梵天寺

落日寒蝉鸣,独归林下寺。
松扉夜未掩,片月随行屦。
唯闻犬吠声,又入青萝去。

品　评

读这首诗,颇能引起我们对其言外之意的联想。这位僧人在落日时分始独归寺院,他白天到哪里去了?为什么听到犬吠之声,



他就隐入了青萝丛中？要回答这些问题，不妨引周紫芝《竹坡诗话》中的一段论述："有数贵人遇休沐，携歌舞燕僧舍者。酒酣，诵前人诗：'因过竹院逢僧话，又得浮生半日闲。'僧闻而笑之。贵人问师何笑，僧曰：'尊官得半日闲，老僧却忙了三日。'谓一日供帐，一日燕集，一日扫除也。"可见，自从中晚唐以来，士大夫阶层的喜结僧流之风，已打扰了禅门的静修，所以，对于真正的出家人来说，寺庙有时已不是严格意义上的避世之处，因而要更找清静之处以避之。这首诗的主人公天明便离寺，去干什么了，并没有交代，只是渲染了他日暮归来时的情景。中二句倒装，写他一路走来，片月随行，上下通明，内外沟通，而回到寺前，门尚未关，更和他的恬淡心境紧密关合。两句出语非常简淡，但对整个白天在外的乐趣却作了强烈的暗示。作为对比，作者又写了末二句，可以作两种解释。一是回到寺前，听有犬吠，知有人来，故急忙避开；二是对次日清晨的描写。似以后者为好。因为，前者虽感情强烈，却与深夜不甚相符，后者则呼应了首二句，于不经意中，见出他的情感指向，不露烟火气。李白《访戴天山道士不遇》写道："犬吠深巷中，桃花带露浓。树深时见鹿，溪午不闻钟。野竹分青霭，飞泉挂碧峰。无人知所去，愁倚两三松。""无一字说道士，无一字说不遇，却句句是不遇，句句是访道士不遇。"（吴大受《诗筏》）但为何不遇呢？当然，李白也是位脱俗之人，道士也并不一定不喜与他结交，但焉知在道人不是闻犬吠而避俗，因而使他不遇呢？果真如此，二诗应有传承关系。

守诠的这首诗曾为苏轼所激赏，作和诗《梵天寺见僧守诠小诗，清婉可爱，次韵》云："但闻烟外钟，不见烟中寺。幽人行未归，草露湿芒屦。唯应山头月，夜夜照来去。"这首和诗也不失为佳作，但正如周紫芝《竹坡诗话》所评：守诠诗"幽深清远，自有林下一种风流。东坡老人虽欲回三峡倒流之澜，与溪壑争流，终不近也"。

一方面，见出在以小诗写韵之处，东坡笔力过大，反有未逮；另一方面，就"林下风流"而言，则东坡似过於着力，不如守诠自在。所以，东坡虽是大家，亦不免尺有所短。

王安石

王安石(1021—1086)，字介甫，临川(今江西抚州)人。宋仁宗庆历二年(1042)进士。由签书淮南判官迁知鄞县。曾上万言书于仁宗，积极要求改革。神宗时，先后任翰林学士、参知政事、同中书门下平章事。大力推行新法。由于受到司马光诸人的反对，几经反复，罢相退居金陵，自号半山老人。元丰三年(1080)被封为荆国公，世称王荆公。著有《临川集》。

悟　真　院[1]

野水纵横漱屋除[2]，午窗残梦鸟相呼。
春风日日吹香草，山北山南路欲无。

注　释

① 悟真院：在今江苏南京钟山的东南，王安石晚年居於钟山，常游於此。

② 屋除：房屋的台阶。

品　评

王安石一直对禅宗有着非常的喜好，曾经因为张方平所论马祖道一诸人是"儒门淡薄，收拾不住，皆归释氏耳"而大为叹服。(《宋人佚事汇编》卷九)他曾写《寓言》："本来无物使人疑，却为参



禅买得痴。闻道无情能说法,面墙终日妄寻思。”又写《记梦》:“月入千江体不分,道人非复世间人。钟山南北安禅地,香火他日供两身。”以诗的形式表达对禅宗哲学的见解,都是深思有得之言。在这首诗中,淙淙的山水冲激着阶除,不知这水源于何处,流向何方,也不知它起于何时,何时枯竭,就这样无休止地流着,给人以既古老又清新的感受。诗人沉浸在神秘而又清纯的大自然中,万虑皆消,酣然睡去。“鸟相呼”三字写得真幻相间,是梦中鸟叫,还是鸟叫醒梦?是真实的梦,还是梦的真实?妙在全不说破,点到即止。起身后,只见春风和暖,芳草萋萋,整座钟山成为一个和谐的整体,他不仅不想去找前行的路,而且甚至忘掉了来时的路。何等的浑化无迹,心物相合!赵与时《宾退录》卷二引张舜民语评论王安石的晚年诗是“如空中之音,相中之色,欲有寻绎,不可得矣”,在这首诗里也可以得到证明。

定林所居

屋绕湾溪竹绕山,溪山却在白云间。
临溪放艇倚山坐,溪鸟山花共我闲。

品 评

定林寺在钟山下紫霞湖旁,王安石晚年曾卜居于寺旁。这首诗,消尽烟火气,就像小溪一样澄澈,像白云一样悠闲,像山鸟一样适意,像山花一样自在。这些在诗中所描写的景物,正是“临溪放艇倚山坐”的主人公的心境的写照,表现了他的恬淡之趣和宁静之美。“闲”是王安石退居钟山后的诗中经常出现的一个字,又如《游钟山》四首之一:“终日看山不厌山,买山终待老山间。山花落尽山常在,山水空流山自闲。”《游草堂寺》:“鸟石岗边缭绕山,柴荆细径

水云间。拈花嚼蕊长来往，只有春风似我闲。”这让我们感到，诗人在其中的体验似乎比那“鸡犬之声相闻，民老死不相往来”的桃花源还在世外，因为，诗人在这个境界中不仅没有争竞，而且简直连“心”的概念都没有了。王安石在《登宝公塔》（在钟山）一诗中曾写他在宝志塔院作客时的情形道：“当此不知谁客主，道人忘我我忘言。”要表达的是主客两忘，物我两忘的意思。“闲”字表面上虽显著相，但在诗人特定的心境中，也就是“忘”。

守　端

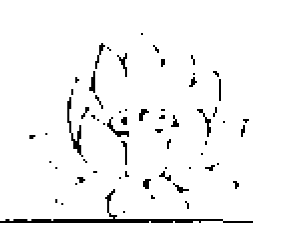
守端（1025—1072），俗姓葛，衡州（今湖南衡阳）人。参杨岐派创始人方会，得心印。住舒州白云寺。

蝇子透窗偈

为爱寻光纸上钻，不能透处几多般。
忽然撞着来时路，始觉平生被眼瞒。

品　评

禅家悟道都在日常生活中。这首偈语选取了人们常见的一种景象，语意双关，暗藏机锋。苍蝇钻纸是因为趋光，趋光是它的日常经验。但经验果真可信吗？似乎是不经意间，忽然转头回向来时之路，顿觉向时被眼睛瞒过。这个“来时路”，当然不仅是说苍蝇，人人都有“来时路”，也就是自性，可惜往往未能发现罢了。《金刚经》里说：“如来者，无所从来，亦无所去，故名如来。”不过，这又是别一境界了。眼是六根之一，也能够污染清净心，导致烦恼。宋



代司马光《送李益之侍郎致仕归庐山》说:“六尘皆外物,万法尽迷途。”明代刘基《松风阁记》说:“我佛以清净六尘为明心之本,凡耳目之入,皆虚妄耳。”所以这个“被眼瞒”有着并不简单的意思。说到底,苍蝇并不可笑,因为它还能找到“来时路”,世间众生做到这一步的有多少呢?

这首偈语似乎有所自来。《五灯会元》卷四记载道:福州的古灵神赞禅师本在大中寺受业,外出行脚,遇百丈怀海而开悟,因回原寺,找机会帮助其本师。“本师又一日在窗下看经,蜂子投窗纸求出。师(按指神赞)睹之曰:‘世界如许广阔不肯出,钻他故纸驴年去?’遂有偈曰:‘空门不肯出,投窗也太痴。百年钻故纸,何日出头时?’”这一番话,引起了本师的注意,乃请他说法,最后开悟。老师欲从经书中得道,亦如蜂子投窗纸求出一样。窗开窗闭都有光,蜂子靠经验判断,以为既可进就可出;经书上所记载的,也只是前人的经验和判断,怎能代替自己个人的体悟呢?文字是死的,与心灵终隔一层,不能太过执著,亦如蜂子不能执着于窗。真正的悟道之途要如神赞所转述的百丈怀海的话:“灵光独耀,迥脱尘根。体露真常,不拘文字。心性无染,本自圆成。但离妄缘,即如如佛。”这实际上也就是守端那首偈语所要警示的。

苏　轼

苏轼(1037—1101),字子瞻,一字和仲,眉州眉山(今四川眉山)人。宋仁宗嘉祐二年(1057)进士,任福昌县主簿,大理评事,凤翔府判官,杭州通判,知密州、徐州。元丰二年(1079)知湖州时,以谤讪朝政获罪,下御史台狱,次年被贬为黄州团练副使,筑室于东坡,自号东坡居士。元丰七年移汝州。哲宗即位后,入京任起居舍

人、中书舍人、翰林学士等职,又出知杭州、颖州、扬州。哲宗亲政后,被列为元祐党人,贬至惠州、琼州。元符三年(1100)始召还。北归途中,卒于常州。苏轼是艺术创作上的多面手,在诗、文、词、书法、绘画等许多方面都有较高的成就。著有《东坡全集》。

和子由渑池怀旧[①]

人生到处知何似?应似飞鸿踏雪泥。
泥上偶然留指爪,鸿飞那复计东西。
老僧已死成新塔[②],坏壁无由见旧题[③]。
往日崎岖君知否?路长人困蹇驴嘶[④]。

注　释

① 子由:苏轼弟苏辙字子由。渑池:今河南渑池县。这首诗是和苏辙《怀渑池寄子瞻兄》而作。

② 老僧:即指奉闲。

③ 据苏辙原诗自注:"昔与子瞻应举,过宿县中寺舍,题老僧奉闲之壁。"

④ 蹇驴:跛脚的驴。苏轼自注:"往岁,马死于二陵(按即崤山,在渑池西),骑驴至渑池。"

品　评

苏辙原诗的基调是怀旧,因为他十九岁时曾被任命为渑池县的主簿(由于考中进士,未到任),嘉祐元年和兄轼随父同往京城应试,又经过这里,有访僧留题之事。所以在诗里写道:"曾为县吏民知否?旧宿僧房壁共题。"他觉得,这些经历真是充满了偶然。如果说与渑池没有缘份,为何总是与它发生关联?如果说与渑池有缘份,为何又无法驻足时间稍长些?这就是苏辙诗中的感慨。而



由这些感慨，苏轼更进一步对人生发表了一段议论。这就是诗的前四句。在苏轼看来，不仅具体的生活行无定踪，整个人生也充满了不可知，就像鸿雁在飞行过程中，偶一驻足雪上，留下印迹，而鸿飞雪化，一切又都不复存在。那么，在冥冥中到底有没有一种力量在支配着这种行为呢？如果说，人生是由无数个坐标点所组成的，那么，这些坐标点有没有规律可循？青年苏轼对人生发出了这样的疑问和感喟。但是，人生有着不可知性，并不意味着人生是盲目的；过去的东西虽已消逝，但并不意味着它不曾存在。就拿崤山道上，骑着蹇驴，在艰难崎岖的山路上颠簸的经历来说，岂不就是一种历练，一种经验，一种人生的财富？所以，人生虽然无常，但不应该放弃努力；事物虽多具有偶然性，但不应该放弃对必然性的寻求。事实上，若不经过一番艰难困苦，又怎能考取进士，实现抱负呢？这就是苏轼：既深究人生底蕴，又充满乐观向上，他的整个人生观在此得到了缩微的展示。

这首诗的理趣主要体现在前四句上，"雪泥鸿爪"也作为一个成语被后世广泛传诵。但从写作手法上来看，也颇有特色。纪昀曾评道："前四句单行入律，唐人旧格；而意境恣逸，则东坡之本色。"所谓"唐人旧格"，大致上指崔颢《黄鹤楼》："昔人已乘黄鹤去，此地空余黄鹤楼。黄鹤一去不复返，白云千载空悠悠。……"作为七律，三、四两句本该对仗，此却一意直下，不作讲求。苏轼的"泥上"二句，也可算是对仗，但其文意承上直说，本身也带有承接关系，所以是"单行入律"。"意境恣逸"的意思，就是不仅字面上飘逸，行文中有气势，而且内涵丰富，耐人寻味，不求工而自工。这正是苏轼的"本色"。

唐道人言①:天目山上俯视雷雨②,每大雷电,但闻云中如婴儿声,殊不闻雷震也

已外浮名更外身,区区雷电若为神。
山头只作婴儿看,无限人间失箸人③。

注　释

① 唐道人:字子霞,曾作《天目山真境录》。

② 天目山:在今浙江省西北部。查慎行注引《咸淳临安志》:"天目山有雷神宅,在西尖峰半山间。"

③ 失箸:据王文诰注引《三国志·蜀志》和《华阳国志》,曹操曾与刘备论天下英雄,"曹操从容谓先主(按指刘备)曰:'今天下英雄,惟使君与孤耳,本初(指袁绍)之徒,不足数也。'先主方食,失匕箸。""于时正当雷震,备因谓操曰:'圣人云:迅雷风烈必变。良有以也。'"箸:筷子。这两句的意思是:在天目山上看雷电,其声若婴儿啼哭,而山下之人闻之,却是非常的响。

品　评

这首诗所告诉我们的内涵很丰富。从自然科学的角度看,同一种现象,变换了方位和视点,就能够得出不同的认识。而从社会心理的角度看,同一个事物,由于心境不同,也能够得出不同的感受。世人闻雷声而失箸,是由于他们心有未安,竞相逞巧斗智,所以总是为外物所动,不能获得心灵的自由。诗人塑造了一个站在天目山上的"已外浮名更外身"的形象,由于带有"平常心",所以能"山头只作婴儿看",以一种超然的态度对之,因而与大自然有了亲和性,也就是不隔。换句话说,那些"失箸人"实是处于"隔"的状态。当然,从诗本身来看,其中所藉以对比的两种人所处的位置是



不相同的，即不在同一自然空间上，但作者所要强调的是心理承受的差异，因此，它就脱略细节，大处落笔，成为对人生境界的妙喻。

百步洪①（其一）

长洪斗落生跳波②，轻舟南下如投梭③。
水师绝叫凫雁起④，乱石一线争磋磨。
有如兔走鹰隼落⑤，骏马下注千丈坡⑥。
断弦离柱箭脱手⑦，飞电过隙珠翻荷⑧。
四山眩转风掠耳，但见流沫生千涡⑨。
险中得乐虽一快，何异水伯夸秋河⑩。
我生乘化日夜逝⑪，坐觉一念逾新罗⑫。
纷纷争夺醉梦里，岂信荆棘埋铜驼⑬。
觉来俯仰失千劫⑭，回视此水尚委蛇⑮。
君看岸边苍石上，古来篙眼如蜂窠⑯。
但应此心无所住⑰，造物虽驶如吾何！
回船上马各归去，多言譊譊师所呵⑱。

注 释

① 百步洪：又叫徐州洪，在今徐州市东南二里，为泗水所经，有激流险滩，凡百余步，所以叫百步洪。元丰元年（1078）秋，苏轼在徐州知州任上，曾与诗僧参寥一同放舟游于此，写下两首诗，这里所选的是第一首。诗前有序写道："王定国访余彭城。一日，棹小舟，与颜长道携盼、英、卿三子游泗水，北上圣女山，南下百步洪，吹笛饮酒，乘月而归。余时以事不得往，夜着羽衣，伫立于黄楼上，相视而笑，以为李太白死，世间无此乐三百余年矣。定国既去逾月，复与参寥师放舟洪下，追怀曩游，已为陈迹，喟然而叹。故作二诗，一以遗

参寥，一以寄定国，且示颜长道、舒尧文邀同赋云。”

② 斗落：即陡落。

③ 投梭：形容舟行之快，如织布之梭，一闪而过。

④ 水师：船工。绝叫：狂叫。凫雁：野鸭子。

⑤ 隼：一种猛禽。

⑥ 下注：水向下急流。这两句，一以鹰隼捕兔为比，一以骏马注坡为比，都形容水流之快。表面上看，马不能注坡，但宋代军中正把骑马从坡上急驰而下称作注坡(见《宋史·岳飞传》)。所以《王直方诗话》记载说：“有人云：‘千丈坡岂注马处？’及还朝，其人云：‘惟善走马，方能注坡。’闻者以为注坡。”

⑦ 断弦离柱：柱是乐器上调弦用的木把，使劲旋转，使弦绷得太紧，就会断掉，在那一瞬间，弦很快地离开柱。

⑧ 飞电过隙：飞逝的闪电很快地掠过隙缝。珠翻荷：猛一掀起荷叶，上面的水珠急遽落下。

⑨ 这两句的意思是：坐在船上，只听到耳边风声不绝，四面群山一晃而过，令人眼花缭乱。向下看，只见到飞沫四溅，生出无数的漩涡。

⑩ 这两句的意思是：涉险时虽有许多快乐，但也就像河伯以为天下之美尽在于己一样，不值一提。《庄子·秋水》：“秋水时至，百川灌河。泾流之大，两涘渚崖之间，不辨牛马。于是焉河伯欣然自喜，以天下之美为尽在于己。顺流东行，至于北海，东面而视，不见水端。”于是才觉得自己是“长见笑于大方之家”。

⑪ 乘化：顺应自然。日夜逝：原出《论语·子罕》：“子在川上曰：逝者如斯夫，不舍昼夜。”指流水。这里用以比喻像流水一样消逝的万事万物。

⑫ 一念逾新罗(朝鲜古国名)：出自《景德传灯录》卷二十三，有僧问从盛禅师：“如何是觌面事？”禅师说：“新罗国去也。”意谓一念之间已逾新罗国。一念是什么概念呢？《僧祇律》载：“一刹那者为一念，二十念为一瞬，二十瞬为一弹指，二十弹指为一罗预，二十罗预为一须臾，一日一夜有三十须臾。”按照这些数据，换算成现在的计时单位，则一昼夜有六百个罗预，一点二万个弹指，二十四万个瞬间，四百八十万个刹那。也就是说，一念只有零点零一八秒。

⑬ 荆棘埋铜驼：典出《晋书·索靖传》："（靖）知天下将乱，指洛阳宫门铜驼，叹曰：'会见汝在荆棘中耳。'"作者认为，人生本如在醉梦之中，而世人纷纷扰扰，争夺不休，全不知世事的变化，比百步洪的流水还要迅疾。

⑭ 劫："劫波"或"劫簸"的简称。在佛教中，大致上一千六百万年为一小劫，三十二亿年为一中劫，一百二十八亿年为一大劫。千劫是指时间之长。

⑮ 委蛇：从容的样子。这两句承上而来，说人们在醉梦中，觉醒过来，已像历经千劫一样发生了巨大的变化，只有这水依然从容地流着。

⑯ 这两句的意思是：自古以来，无数船只从这里经过，撑船的篙插在岸边岩石上，形成了密密麻麻的孔洞，如蜂窝一样。

⑰ 无所住：出自《金刚经》："应无所住而生其心。"意思是不让心识活动停留在特定的对象和内容上，不把特定的对象看成是真的，一成不变的。

⑱ 哓哓：说个不停。师：参寥。呵：责怪。真正的体悟属于心灵的体验，如果一味喋喋不休，那就落了语言障了，所以要赶紧打住，以免参寥禅师责怪。

品　评

这首诗前半描写水势，后半表达佛教的世界观，水乳交融，浑然一体。二者相联系的媒介是速度。由水速写到"一念"、"千劫"，水流虽快，怎比得上世事变化之快？作者在这里感慨人生有限，宇宙无穷，也就是《前赤壁赋》中所表达的"哀吾生之须臾，羡长江之无穷"的意思。但他并未沉溺其中，而是扬弃悲哀，以"心无所住"自解，从而达到了心灵的升华。

精彩的比喻是这首诗的最大特点。如"有如"四句写水势，如同杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》对舞姿的描写（"㸌如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光"）一样，淋漓尽致，虎虎有神。苏轼在四句中，一气托出七种形象，大大开展了读者的想像力。钱钟书先生谈到这一特色时称之为"一连串把五花八门的形象来表达一件事物的一个方面或一种状态。这种

描写或衬托的方法仿佛是采用了旧小说里所讲的‘车轮战法’,连一接二地搞得那件事物应接不暇,本相毕现,降伏在诗人的笔下”(《宋诗选注》)。这种表现方法是这位天才诗人的“绝活”。

端午遍游诸寺得禅字①

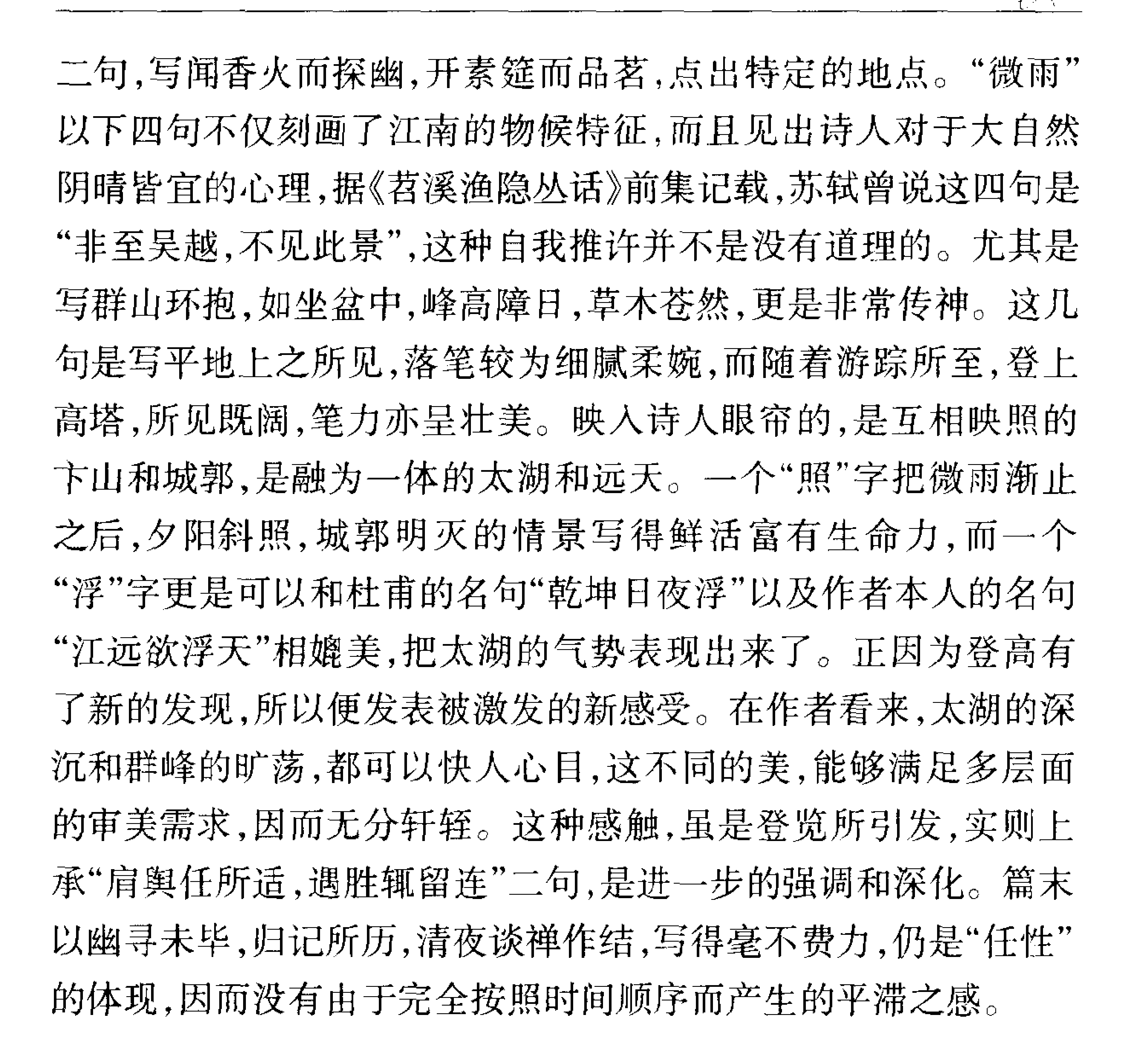
肩舆任所适②,遇胜辄留连。
焚香引幽步,酌茗开净筵。
微雨止还作,小窗幽更妍。
盆山不见日,草木自苍然。
忽登最高塔③,眼界穷大千。
卞峰照城郭④,震泽浮云天⑤。
深沉既可喜,旷荡亦所便。
幽寻未云毕,墟落生晚烟。
归来记所历,耿耿青不眠。
道人亦未寝⑥,孤灯同夜禅。

注 释

① 此诗写于元丰三年(1079),作者在湖州。
② 肩舆:一种用人力抬扛的代步工具,即用两根竹竿,中设软椅以坐人。
③ 最高塔:即湖州府治北飞英寺中的飞英塔。
④ 卞峰:在乌程县北十八里。
⑤ 震泽:太湖。
⑥ 道人:参寥,当时也在湖州。

品 评

随意而适,记载着作者的行踪,也记载着作者的心境。“焚香”



二句，写闻香火而探幽，开素筵而品茗，点出特定的地点。“微雨”以下四句不仅刻画了江南的物候特征，而且见出诗人对于大自然阴晴皆宜的心理，据《苕溪渔隐丛话》前集记载，苏轼曾说这四句是“非至吴越，不见此景”，这种自我推许并不是没有道理的。尤其是写群山环抱，如坐盆中，峰高障日，草木苍然，更是非常传神。这几句是写平地上之所见，落笔较为细腻柔婉，而随着游踪所至，登上高塔，所见既阔，笔力亦呈壮美。映入诗人眼帘的，是互相映照的卞山和城郭，是融为一体的太湖和远天。一个“照”字把微雨渐止之后，夕阳斜照，城郭明灭的情景写得鲜活富有生命力，而一个“浮”字更是可以和杜甫的名句“乾坤日夜浮”以及作者本人的名句“江远欲浮天”相媲美，把太湖的气势表现出来了。正因为登高有了新的发现，所以便发表被激发的新感受。在作者看来，太湖的深沉和群峰的旷荡，都可以快人心目，这不同的美，能够满足多层面的审美需求，因而无分轩轾。这种感触，虽是登览所引发，实则上承“肩舆任所适，遇胜辄留连”二句，是进一步的强调和深化。篇末以幽寻未毕，归记所历，清夜谈禅作结，写得毫不费力，仍是“任性”的体现，因而没有由于完全按照时间顺序而产生的平滞之感。

琴 诗

若言琴上有琴声，放在匣中何不鸣？
若言声在指头上，何不于君指上听？

品 评

唐朝的韦应物写了一首《听嘉陵江水声寄深上人》：“凿岩泄奔湍，称古神禹迹。夜喧山门店，独宿不安席。水性自云静，石中本无声。如何两相激，雷转空山惊？贻之道门旧，了此物我情。”这位

作家对水石之间关系的疑惑与领悟,亦同于苏轼之于琴指。这其实是个高深的哲学问题,因为在佛教看来,一切都是因缘和合而成,事物与事物之间只是由于发生了联系,才得以存在。即如所谓"四大",《金光明最胜王经》卷五说:"譬如机关由业转,地火水风共成身。随彼因缘招异果,一在一处相违害,如四毒蛇具一箧。"《圆觉经》说:"恒在此念,我今此身,四大和合。"《楞严经》曾对什么是"浊"有一段阐发:"譬如清水,清洁本然,即彼尘土灰沙之伦,本质留碍,二体法尔,性不相循。有世间人取彼土尘,投于净水,土失留碍,水亡清洁,容貌汩然,名之为浊。"也就是说,"浊"是尘土和清水发生了作用而形成的。另一段论述说得更为明确:"譬如琴瑟、箜篌、琵琶,虽有妙音,若无妙指,终不能发。"——苏轼的诗简直就是这段话的形象化。

王维吴道子画①

何处访吴画?普门与开元②。
开元有东塔,摩诘留手痕。
吾观画品中,莫如二子尊。
道子实雄放,浩如海波翻。
当其下手风雨快,笔所未到气已吞。
亭亭双林间③,彩晕扶桑暾④。
中有至人谈寂灭⑤,悟者悲涕迷者手自扪⑥。
蛮君鬼伯千万万⑦,相排竞进头如鼋。
摩诘本诗老,佩芷袭芳荪⑧。
今观此壁画,亦若其诗清且敦⑨。
祇园弟子尽鹤骨⑩,心如死灰不复温。

门前两丛竹，雪节贯霜根。
交柯乱叶动无数⑪，一一皆可寻其源。
吴生虽妙绝，犹以画工论⑫。
摩诘得之以象外，有如仙翮谢笼樊⑬。
吾观二子皆神俊，又于维也敛衽无间言⑭。

注 释

① 这首诗是作者所写〈凤翔八观〉中的一首，作于嘉祐六年（1062），时任凤翔府判官。王维和吴道子都是唐代的大画家。

② 普门、开元：即普门寺和开元寺，都在凤翔。

③ 双林：吴道子画中所画的两株娑罗树。佛灭之前，曾在天竺拘尸那城娑罗双林下说法。

④ 彩晕：五彩光华。扶桑：古代神话中的日出之处。暾：太阳升起。

⑤ 至人：指释迦牟尼。寂灭："涅槃"的音译，指超脱生死的理想境界。

⑥ 手自扪：以手捶胸，这是形容听者未解寂灭之意时的状态。

⑦ 蛮君：天竺国的君王。释迦灭度之时，凡是信徒，不管是人是鬼，都来礼敬听法。

⑧ 佩芷袭芳荪：这是以美人佩带香草的形象来形容王维的诗风。佩、袭，穿戴。芷、荪，香草。

⑨ 清且敦：风格清秀而又浑朴。

⑩ 祇园弟子：佛徒。祇园是"祇树给孤独园"或"胜林给孤独园"的简称，位于印度西北的塞特马赫特。相传憍萨罗国给孤独长者从波斯匿王子祇陀处购得此园，建筑精舍，献给释迦牟尼，作为居住弘法的场所。佛陀在此居住说法二十五年。鹤骨：形容佛徒的清瘦。

⑪ 交柯：枝叶交叉。

⑫ 画工：指重视艺术技巧。

⑬ 这两句的意思是：王维的画重神似而不重形似，就像仙鹤（翮是以部分代整体，这里应指鹤）飞离了笼子，毫无拘束。

⑭ 也:虚字,无实义。敛衽:整理衣襟,是表示尊敬的做法。无间言:完全同意。

品 评

随着佛教的传入,中国的一些传统艺术部类如绘画、雕塑等又注入了新的题材,从而表现了新的特色。邵博《邵氏闻见后录》记载说:“凤翔开元寺大殿九间,后壁吴道子画,自佛始生、修行、说法以至灭度,山林、宫室、人物、禽兽数千万种,极古今天下之妙。”苏轼在凤翔做判官,游踪所及,又以诗笔对这些佛教绘画进行了再创造。

吴道子画的内容是佛陀说法,但却脱略佛陀本人,而刻画信徒们的种种不同表现,从侧面烘托无上妙谛的巨大影响;王维画的内容是佛徒修行,除了以外貌的清癯写出内心的清寂外,更重点刻画了周边的景物,以竹衬人。由此,作者更进一步地对二人的画风进行评价:道子的画,意象雄放,气势笼罩;王维的画则格调清奇,风韵浑朴。诗人并非不能欣赏异量之美,但他仍有自己的见解,即“吴生虽妙绝,犹以画工论。摩诘得之以象外,有如仙翮谢笼樊。吾观二子皆神俊,又于维也敛衽无间言”。从而上承司空图(?)“超以象外”的理论,提出以形传神或遗貌取神的主张。清人赵翼《瓯北诗话》说:“以文为诗,自昌黎始,至东坡益大放厥词,别开生面,成一代之大观。……尤其不可及者,天生健笔一枝,爽如哀梨,快如并剪,有必达之隐,无难显之情,此所以继李杜后为一大家也。”这首诗总结吴、王二派的画风,发表对绘画艺术的见解,并对中国艺术的风格论提出独到的看法(如“清且敦”即是两种相反而相成的风格有机地融为一体),就是以文为诗的突出表现。而其艺术效果,正如我们所看到的,丝毫也没有影响诗歌的形象性,相反,倒是从一个不同的角度,加强了这种形象性。



游金山寺[①]

我家江水初发源，宦游直送江入海[②]。
闻道潮头一丈高，天寒尚有沙痕在[③]。
中泠南畔石盘陀[④]，古来出没随波涛。
试登绝顶望乡国，江南江北青山多。
羁愁畏晚寻归楫[⑤]，山僧苦留看落日。
微风万顷靴纹细，断霞半空鱼尾赤[⑥]。
是时江月初生魄[⑦]，二更月落天深黑。
江中似有炬火明[⑧]，飞焰照山栖鸟惊。
怅然归卧心莫识，非鬼非人竟何物？
江山如此不归山，江神见怪警我顽。
我谢江神岂得已[⑨]，有田不归如江水。

注 释

① 金山寺：在今江苏镇江西北的长江边的金山上，宋时山在江心。

② 古人认为长江的源头是岷山，苏轼的家乡眉山正在岷江边。镇江一带的江面较宽，古称海门，所以说“直送江入海”。

③ 苏轼登寺在冬天，水位下降，所以他写曾听人说长江涨潮时潮头有一丈多高，而岸边沙滩上的浪痕，也令人想见那种情形。

④ 中泠：泉名，在金山西。石盘陀：形容石块巨大。

⑤ 归楫：从金山回去的船。楫原是船桨，这里以部分代整体。

⑥ 这两句的意思是：微风吹皱水面，泛起的波纹像靴子上的细纹，落霞映在水里，如金鱼重叠的红鳞。

⑦ 初生魄：新月初生。苏轼游金山在农历十一月初三，所以这么说。

⑧ 江中炬火：或指江中能发光的某些水生动物（古人亦曾有记载，如木

华《海赋》:“阴火潜然。”曹唐《南游》:“涨海潮生阴火灭。”)或只是月光下诗人看到的幻象。原注:“是夜所见如此。”

⑨ 谢:告诉。如江水:古人发誓的一种方式。如《左传》僖公二十四年,晋公子重耳对子犯说:“所不与舅氏同心者,有如白水!”《晋书·祖逖传》载祖逖“中流击楫而誓曰:‘祖逖不能清中原而复济者,有如大江!’”苏轼认为江中的炬火是江神在向他示警,所以他说,自己如果有了田产而不归隐,就“有如江水”。由此可见,现在未能弃官还乡,实在是不得已的事。

品　评

宋神宗熙宁初年,苏轼由于写了《上神宗皇帝书》、《拟进士对御试策》等批评新法的文章,受到诬陷,不安于在京任职,乃自请外放。于是被任命为杭州通判。这首诗即是他在熙宁四年(1070)赴任时经过镇江金山寺所作。

程千帆师在《宋诗精选》中对这首诗的艺术有一段精辟的评价:“诗题为游寺,通篇寓景于情。其写蜀人远宦,写冬季来游,写金山特色,写登山望乡,都很分明。以下转入山僧留看落日,但以‘微风’二句略作形容后,便将难见之江中炬火代替了常见之江干落日,从而抒其所见所感。至于炬火是否江神示意,则更不加以说明,留供读者推想。起结遥相呼应,不可移易地写出了蜀士之远游,而中间由泛述金山,而进写傍晚江干断霞,深夜江中炬火。笔次骞腾,兴象超妙,而依然层次分明。”还应该指出的是此诗的表现角度。汪师韩《苏诗选评笺释》评道:“一往作缥缈之音,觉自来赋金山者,极意着题,正无从得此远韵。”我们不妨举两首。张祜《题润州金山寺》:“一宿金山寺,超然离世群。僧归夜船月,龙出晓堂云。树色中流见,钟声两岸闻。翻思在朝市,终日醉醺醺。”许棠《题金山寺》:“四面波涛匝,中楼日月邻。上穷如出世,下瞰忽惊神。刹碍长空鸟,船通外国人。房房皆叠石,风扫永无尘。”虽然也有佳处,但未免“极意着题”,笔势放不开。此诗则略去对寺景的刻

画模写，着重写登高眺远之景，将古与今，虚与实，情与景融为一体。尤其是在对景物的刻画中，渗透着浓郁的乡情，特别真挚动人（如“绝顶望乡国”而错怨江南北之多山，就是痴人痴语）。同时，诗人所表达的归隐之志，又与他的足迹来到金山寺这个佛教圣地密切相关。通篇既放得开，又收得住，充分反映出苏轼的七古波澜壮阔，开阖自如的特色。

法惠寺横翠阁①

朝见吴山横，暮见吴山从②。
吴山多故态③，转侧为君容④。
幽人起朱阁，空洞更无物。
惟有千步冈⑤，东西作帘额⑥。
春来故国归无期，人言秋悲春更悲⑦。
已泛平湖思濯锦⑧，更看横翠忆峨嵋。
雕栏能得几时好，不独凭栏人易老。
百年兴废更堪哀，悬知草莽化池台⑨。
游人寻我旧游处，但觅吴山横处来。

注 释

① 法惠寺：故址在杭州清波门外，旧名兴庆寺，五代时吴越王钱氏所建。

② 吴山：一名胥山，以旧时山上有伍子胥祠而得名，又叫城隍山，在今杭州市西南。从：通纵。

③ 故态：本来的姿态。

④ 转侧为君容：打扮好以后，转换不同的角度，让你欣赏。这是把吴山比作美女，用了《战国策·赵策》中“士为知己者死，女为悦己者容”的典故。苏轼还在《和何长官六言》中写过“青山自是绝色，无人谁与为容”；在《次韵答马

中玉》中写过“只有西湖似西子，故应宛转为君容”的句子，表达的是同样的意思。

⑤ 千步冈：指吴山。

⑥ 帘额：门窗上挂的帘子，悬在上端，有如人的额头。这是把吴山比作法惠寺的帘额。

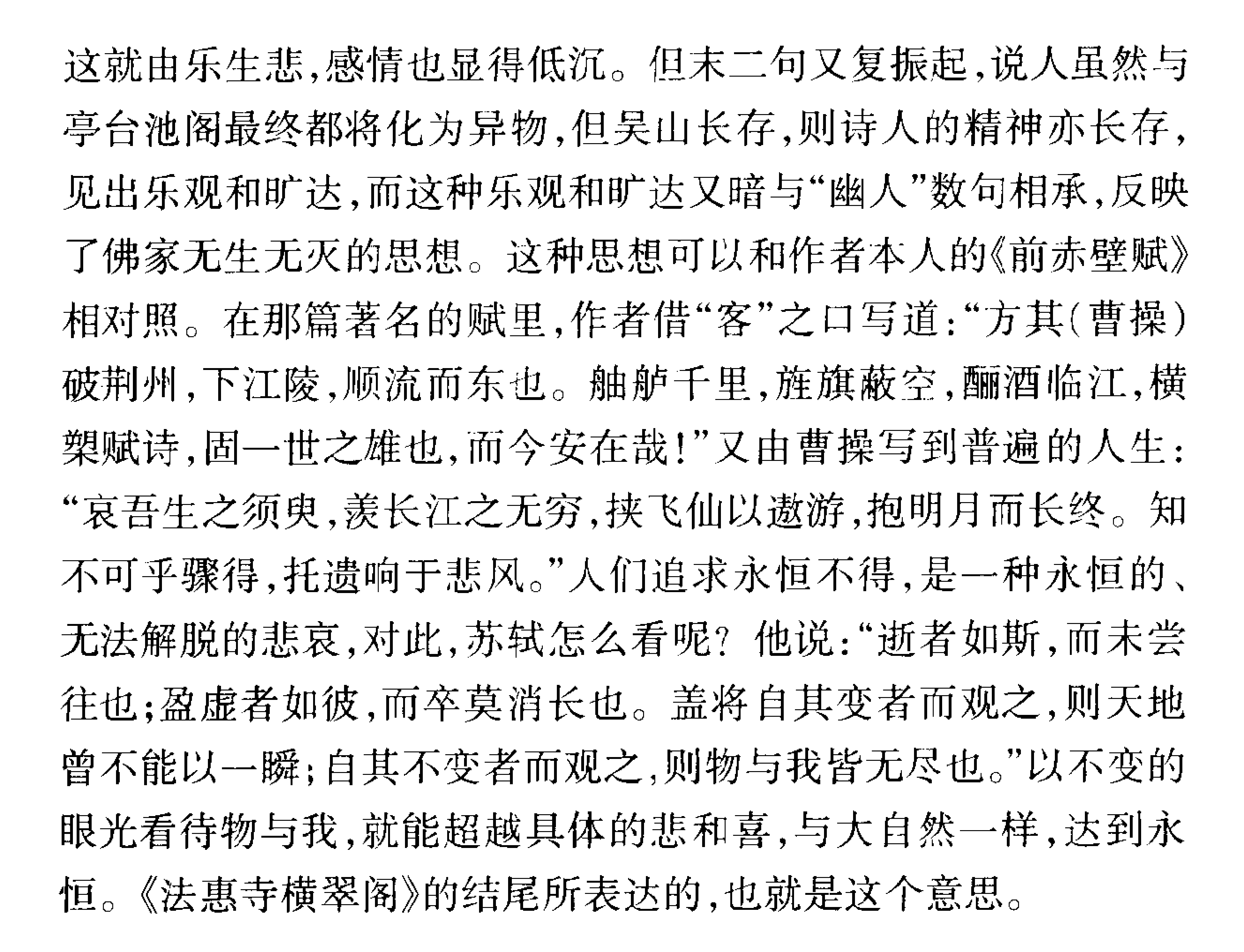
⑦ 人言秋悲：宋玉曾在《九辩》中写道：“悲哉，秋之为气也！草木摇落而变衰。”

⑧ 平湖：指西湖。濯锦：四川成都有江名锦江，据说在江中濯锦颜色更加鲜明。由于苏轼是四川人，所以他从西湖和吴山联想到锦江和峨嵋山。

⑨ 悬知：预先知道。草莽化池台：即池台化为草莽。

品　评

开头四句，“起得峭拔”（纪昀语），直接点出登寺之所见，而省略了登寺的过程。更主要的，是暗示了并非登一次，所以才有“朝”“暮”之说。白天看吴山，但见蜿蜒起伏，所以说是“横”；晚上看吴山，只能在夜空中见出轮廓，所以说是“从”（纵）。这一表达方式，与著名的《题西林壁》中“横看成岭侧成峰，远近高低各不同”相似，可见作者观察的细致。如此写山，看似不具体，实则正如宋玉《登徒子好色赋》中对增之一分则太长，减之一分则太短，施朱则太红，傅粉则太白的“东家之子”的描写一样，可以充分调动读者的想象，表现出吴山之美。至此，写山题面已足，于是进而写阁。写阁不说其外部之壮丽和内部之清雅，而说“空洞无一物”，这就和题中的“寺”联系起来了。阁中当然不可能空无一物，但佛家宣称“四大皆空”，苏轼本人也曾在《送参寥师》中说过：“欲令诗语妙，无厌空且静。静故了群动，空故纳万境。”这实际上是对“幽人”即佛徒的赞美。以下分别续足前面的意思，“春来”四句承接首四句，写由吴山之美惹动思归之心，因而觉得“秋悲春更悲”。“雕栏”四句承接次四句，写由朱阁之美联想雕栏易朽，致慨于光阴易逝，人生无常。



这就由乐生悲，感情也显得低沉。但末二句又复振起，说人虽然与亭台池阁最终都将化为异物，但吴山长存，则诗人的精神亦长存，见出乐观和旷达，而这种乐观和旷达又暗与“幽人”数句相承，反映了佛家无生无灭的思想。这种思想可以和作者本人的《前赤壁赋》相对照。在那篇著名的赋里，作者借“客”之口写道：“方其（曹操）破荆州，下江陵，顺流而东也。舳舻千里，旌旗蔽空，酾酒临江，横槊赋诗，固一世之雄也，而今安在哉！”又由曹操写到普遍的人生：“哀吾生之须臾，羡长江之无穷，挟飞仙以遨游，抱明月而长终。知不可乎骤得，托遗响于悲风。”人们追求永恒不得，是一种永恒的、无法解脱的悲哀，对此，苏轼怎么看呢？他说：“逝者如斯，而未尝往也；盈虚者如彼，而卒莫消长也。盖将自其变者而观之，则天地曾不能以一瞬；自其不变者而观之，则物与我皆无尽也。”以不变的眼光看待物与我，就能超越具体的悲和喜，与大自然一样，达到永恒。《法惠寺横翠阁》的结尾所表达的，也就是这个意思。

病中游祖塔院[1]

紫李黄瓜村路香，乌纱白葛道衣凉[2]。
闭门野寺松阴转，欹枕风轩客梦长[3]。
因病得闲殊不恶，安心是药更无方[4]。
道人不惜阶前水，借与匏樽自在尝[5]。

注 释

① 祖塔院：在杭州南山，因南泉、临济、赵州、雪峰等高僧常到此，所以起这个名字，现在叫作虎跑寺。这首诗写于熙宁六年(1073)，苏轼任杭州通判。

② 乌纱：本是官帽，至唐时，已逐渐流行于民间。白葛道衣：用白色葛布做的衣服。由于作者好佛，又是到寺里去，所以把自己的衣服称作道衣。

③ 攲:倚。

④ 安心是药:《景德传灯录》卷三:"光(神光,即慧可)曰:'我心未宁,乞师与安。'师曰:'将心来与汝安。'曰:'觅心了不可得。'师曰:'我与汝安心竟。'"本意是安心要靠自己,不假外求,这里则进一步说,得病亦是心有未安的表现。

⑤ 匏樽:把匏瓜剖开做成的一种酒器,苏轼《前赤壁赋》有"举匏樽以相属"的描写。

品　评

这首诗写出了作者委运任化、安闲自适的心境。人间万事,得失之间,哪有定准?患病是失,安闲是得,不愿舍弃,怎能拥有?有了这种态度,就能夷然对待社会中的种种矛盾,保有精神上的祥和。从结构上来看,正如纪昀所说:"此种已居然剑南派。然剑南别有安身立命之地,细看全集自知。杨芝田专选此种,世人以易于摹仿而盛传之,而剑南之真遂隐。""易于摹仿",是说它有规律可循。全诗从赴寺写起,先出路上的景物和心情,然后是到寺后的景物和心情,三联宕开一笔,承接题中的"病"并谈到自己的感受,最后点出僧人与自己的关系,从而把情和景一起绾结。从这里,可以看出苏轼在诗歌创作上确是多面手,他能够写得起结无端,也能够写得法度谨严。再说,有法可循也并不是坏事,杜甫作为一个"集大成"式的人物,就在于他能开后代无数法门。陆游诗常被后人讥为"俗",表现之一便是得之太容易,不少作品章法雷同,"易于摹仿"。但我们不要忘了宋代是市民阶级蓬勃兴起的时代。由于商品经济的发达,由于活字印刷术的发明,使得文化得到了进一步的普及,诗歌创作的队伍大大扩充了。这些新增添的分子,还未能真正体味诗家三昧,正要从摹仿做起。所以,苏轼的这类诗,既是他的个性使然,也反映了时代的要求。



过永乐文长老已卒[1]

初惊鹤瘦不可识[2],旋觉云归无处寻[3]。
三过门间老病死,一弹指顷去来今。
存亡惯见浑无泪,乡井难忘尚有心[4]。
欲向钱塘访圆泽[5],葛洪川畔待秋深[6]。

注 释

① 永乐:在今浙江嘉兴西北。文长老:即文及,住嘉兴本觉寺。

② 鹤瘦:比喻生病。

③ 云归:比喻圆寂。

④ 乡井难忘:文及也是蜀人,二人相见时,有怀念故乡之语。

⑤ 圆泽:唐人袁郊《甘泽谣》载,圆观与李源相友善,曾与源相约,卒后十二年,在杭州天竺寺相见。十二年后,李源如约来到寺前,听一牧童口中作歌:"三生石上旧精魂,赏月吟风不要论。惭愧情人远相访,此身虽异性长存。"苏轼曾根据《甘泽谣》而成《僧圆泽传》,惟圆观作圆泽,未知何据。

⑥ 葛洪:东晋人,字稚川,号抱朴子。始以儒术得名,后好神仙导养之术。

品 评

写诗无论工拙,先要得体。此诗是悼僧,出语很有讲求。以鹤比僧,本就常见,此言病僧,更加贴切。僧死比作云归,也是奇笔,因为,既然人生本是一种轮回,也就无所谓存,无所谓亡,正如闲云飘逝,也不能说它消失。同时,人们常以闲云野鹤合说,这里分开,却把飘然出尘的意象赋予了巨大的时间区别和感情落差,确是提供了新鲜的感受。另外,二句的主体语汇是主观抒情,也加强了这

种飘忽无常之感。“存亡惯见浑无泪”一句也是如此。所谓无泪，或者是悲喜不萦于心而无泪，或者是哭干了眼泪，或者是眼中无泪而心中有泪，本身即有很大的想像空间，从这个角度理解，就更能符合对方的身份，也更能符合彼此的关系。

善于用典也是这首诗的重要特色之一。比起唐人，宋人更为博学，“掉书袋”者也更多。用典，作为一种方法本身，是无可非议的，关键是怎样用。所谓“用典如水里着盐，使人不觉”，是一种普遍的要求，同时，更进一步说，用典还要非常切合所描写的对象，并使读者能够通过有限的篇幅，跳开一层想。苏轼是儒生，文及是僧人，作者在选择典故时，也考虑了这样一种关系。“三过门间老病死，一指弹顷去来今”一联，将现实时间和心理时间融为一体，有着高度的概括性和意向性。作者与文及交往，计有三次。第一次在熙宁五年(1074)十二月，作《秀州报本禅院乡僧文长老方丈》一诗；第二次在熙宁六年十一月，作《夜至永乐文长老院，文时卧病退院》一诗；第三次在熙宁七年五月，作此诗。三年三过，文及的状况正好是“老病死”，而佛家以生老病死为人生四苦，语典和实事之间，确是天衣无缝。“一弹指顷”(《翻译名义集·时分》：“俱舍云：‘壮士一弹指顷六十五刹那。’”)和“去来今”也都是佛家的概念，这在作者来说，固然有世事无常之感，但同时亦蕴含着再结前缘的期待，脉络更直达末联，兴起新意。“欲向钱塘访圆泽，葛洪川畔待秋深”二句更是用得好，一方面，这个典故讲僧人和儒生，切合二人的关系；另一方面，它又将作者自己有关文及的三首诗一齐绾结，既赞美了文及的道行之高，又交代了二人的感情之深，同时以前缘未尽表示对友人的无尽思念。典故用的确能“以少少许胜多多许”。



送参寥师

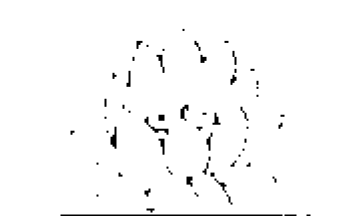
上人学苦空①，百念已灰冷。
剑头唯一吷②，焦谷无新颖③。
胡为逐吾辈，文字争蔚炳④？
新诗如玉屑，出语便清警⑤。
退之论草书⑥，万事未尝屏。
忧愁不平气，一寓笔所骋。
颇怪浮屠人⑦，视身如丘井⑧。
颓然寄淡泊，谁与发豪猛？
细思乃不然⑨，真巧非幻影。
欲令诗语妙，无厌空且静。
静故了群动，空故纳万境⑩。
阅世走人间，观身卧云岭⑪。
咸酸杂众好，中有至味永⑫。
诗法不相妨，此语当更请。

注 释

① 苦空：佛教认为生老病死为四苦，又有"四大皆空"之说。《维摩经·弟子品》："五受阴洞达空无所起，是苦义；诸法究竟无所有，是空义。"

② 剑头唯一吷：《庄子·则阳》："夫吹筦者，犹有嗃也；吹剑首者，吷而已矣。"意思是吹箫管能发出较大的声音，如吹剑环上的小孔，就只能发出细微的声音。

③ 焦谷：烧焦的谷子。典出《维摩经·观众生品》："如焦谷芽，如石女儿。"颖：带芒的穗。作者在这里是说，僧人求空寂灭，是其本份，没什么大惊



小怪的，也并不新奇。

④ 蔚炳：指文采华美。这两句的意思是：你作为一个出家之人，为何也像我们这些俗人一样，去追求诗歌艺术的完美？

⑤ 这两句是称赞参寥子诗写得好。

⑥ 退之：韩愈字退之。韩愈曾写《送高闲上人序》一文，称赞张旭的草书道："往时张旭善草书，不治他技，喜怒窘穷，忧悲愉佚，怨恨思慕，酣醉无聊不平，有动于心，必于草书焉发之。……故序之书，变动犹鬼神，不可端倪，以此终其身而名后世。"这四句是说张旭的草书所以通神，是因为乾坤万感，有动于中的缘故。

⑦ 浮屠人：出家人。

⑧ 身如丘井：比喻心地寂灭，对世事无所反映。这是就高闲说。还是在《送高闲上人序》中，韩愈又说："今闲师浮屠化，一死生，解外胶，是其为心，必泊然无所起；其于世，必淡然无所嗜。泊与淡相遭，颓堕委靡，溃败不可收拾，则其于书，得无象之然乎？"这里是说，高闲作为出家人，心地淡泊，无事与发"豪猛"，怎能达到张旭的境界？言下似有微辞，语脉承接"退之"而来。

⑨ 不然：是对前面所说的高闲由于无以发"豪猛"之气，书法艺术就不高的说法表示否定，正如参寥子的诗语之妙，并非如梦幻泡影，于是由书法转为作诗。

⑩ 这两句的意思是：正因为静，所以对一切动都能了然于心；正因为空，所以能够容纳万事万物。

⑪ "走人间"和"卧云岭"就是"了群动"和"纳万境"的具体表现。

⑫ 以味言诗，出自司空图(?)《与李生论诗书》："文之难，而诗尤难。古今之喻多矣，而愚以为辨于味而后可以言诗也。江岭之南，凡足资于适口者，若醯，非不酸也，止于酸而已；若鹾，非不咸也，止于咸而已。华之人以充饥而遽辍者，知其酸咸之外，醇美者有所乏耳。"苏轼很赞成司空图的观点，他在《东坡题跋》卷二《题韩柳诗》中也说："所贵乎枯淡者，谓其外枯而中膏，似淡而实美。"司空图要求调和五味，苏轼则认为酸咸之中就能体现出五味，二者在本质上是统一的。



品 评

此诗取韩愈论高闲上人草书之旨，反其意而论诗，最后落实到“诗法不相妨”上，表达了苏轼对禅与诗之间的关系的认识。一般说来，禅宗要求不立文字。诗歌则是语言的艺术，二者区别甚大。但在艺术实践中，诗人以及批评家却发现了它们之间的共同性。所以宋人李之仪在其《姑溪居士前集》卷二十九《与李去言》中说：“说禅作诗，本无差别。”固然，要把二者的“本无差别”处说清楚，并不是一件容易的事，但仍有线索可寻。比如，禅与诗都注重对主观精神的反映，禅宗固然是“心生则种种法生，心灭则种种法灭”，诗歌亦宣称“一切景语皆情语”，因而驱遣万象以就我。所以南宋释绍嵩在《亚愚江浙纪行诗自序》说：“禅，心慧也；诗，心志也。慧之所之，禅之所形；志之所之，诗之所形。”另外，如禅思和诗思的不可预测性，禅语和诗语（部分追求“直寻”的作品当是例外）的非逻辑性，都颇能相通。宋代禅学大兴，风行于士大夫之中，因而“学诗浑似学参禅”一类的话头，成为一时风气，而从时间上看，苏轼这首诗可谓得风气之先，对后来严羽诸人以禅喻诗，分别宗乘等，都不无影响。

题西林壁[①]

横看成岭侧成峰，远近高低各不同。
不识庐山真面目，只缘身在此山中。

注 释

① 西林：庐山有西林寺。

品　评

关于这首诗，黄庭坚曾评道："此老于般若横说竖说，了无剩语，非其笔端有舌，亦安能吐此不传之妙？"（《冷斋夜话》卷七引）施元之等《施注苏诗》卷二十一引《华严经》作注时也说："于一尘中，大小刹种种差别如尘数，平坦高下各不同，佛悉往诣，各转法轮。"他们都认为这首广被人口的作品是作者受了佛教的影响，触发灵机而吟出，应该不无道理。佛教不追求逻辑的缜密，而提倡整体的圆融。把事物一点一点分割开探究，虽然细致，所得却不一定是实相。所以，对于庐山来说，不管是横看竖看，结果仍是"不识"。苏轼显然是对庐山有过不同角度的观察，既能入乎其内，又能出乎其外，所以，这首诗既可视为他本人的一种审美体验，也可视为他悟道的心得。至于其中所包含的理趣对宋诗"以议论为诗"的启发，那又当别论。

书焦山纶长老壁[①]

法师住焦山，而实未尝住。
我来辄问法，法师了无语。
法师非无语，不知所答故。
君看头与足，本自安冠屦。
譬如长鬣人[②]，不以长为苦。
一旦人或问："每睡安所措？"
归来被上下，一夜着无处。
展转遂达晨，意欲尽镊去。
此言虽鄙浅，故自有深趣。
持此问法师，法师一笑许。



注 释

① 焦山：在今江苏镇江。

② 长鬣人：长着长胡子的人。

品 评

“法师住焦山”，是居住之住；“而实未尝住”，是“无所住而生其心”之住，全诗即由此生发。《五灯会元》卷三曾载：“问：‘如何是佛法大意？’师曰：‘十年卖炭汉，不知秤畔星。’”这一个在禅宗里常被提到的话头，看来也被苏轼所重复，所以，事实上并非是法师无语，而是“不知所答故”。在禅家心目中，人们应该顺应自性，通脱无碍，发扬主体精神，不为外物所移。为了说明这一点，苏轼用了“小说家言”：有一个人，长了一部长胡子，自己并不以为苦。某一天，忽然有人问他：“你的胡子这么长，睡觉的时候放哪儿才合适呢？”这位大胡子于是生出“烦恼心”，睡觉时总是想着胡子的“着处”，放在被子上面觉得不自在，放在被子下面也觉得不自在，就这样辗转反侧，一夜再也睡不着了。他的烦恼从哪里来呢？《五灯会元》卷五曾记载了石头希迁师弟的一段问答：“僧问：‘如何是解脱？’师曰：‘谁缚汝？’问：‘如何是净土？’师曰：‘谁垢汝？’问：‘如何是涅槃？’师曰：‘谁将生死与汝？’”正如石头希迁禅师所启示的那样，大胡子的烦恼原是生于他自身。叔本华在《意志与表象的世界》中论述悲剧时有一段话，我们不妨用以印证：“一切意愿都产生自需要，因而是产生自缺乏，因而是产生自痛苦。……因此，只要我们的意识里充满了我们自己的意志，……我们就绝不可能有持久的幸福和安宁。”这说明，一切的行为冲突都来源于主体的内心，而求得解放，也只能通过治心才行。人们在社会生活中，到底依据什么来决定自己的行为标准？是别人的评判，还是自己的感受？在这一点上，苏轼的这首诗给我们的启发可大了。当然，这种靡所依傍，相

信自我，独任性灵的思想，对文学创作的启发也很大。苏轼曾谦虚地说自己不懂书法，但同时又认为“知书莫过我”，就是因为对他来说，“我书意造本无法”（《石苍舒醉墨亭》）；把这种态度用于作诗，就是“信手拈得俱天成”（《次韵孔毅父集古人句见赠》）。周紫芝《竹坡诗话》曾记载了这样一件事：“有明上人者，作诗甚艰，求捷法于东坡，作两颂以与之。其一云：‘字字觅奇险，节节累枝叶。咬嚼三十年，转更无交涉。’其一云：‘冲口出常言，法度去前轨。人言非妙处，妙处在于是。’”这种冲破常法，不在前人或常人圈子中讨生活的态度，正是苏轼的艺术创作取得巨大成就的重要原因之一。他答明上人而用偈颂体，说明示法的开悟与作诗的开悟并无二致，是他对禅学的深造有得之言。

泛　　颍[1]

我性喜临水，得颍意甚奇。
到官十日来，九日河之湄[2]。
吏民相笑语，使君老而痴。
使君实不痴，流水有令姿。
绕郡十余里，不驶亦不迟[3]。
上流直而清，下流曲而漪[4]。
画船俯明镜，笑问汝为谁？
忽然生鳞甲[5]，乱我须与眉。
散为百东坡，顷刻复在兹。
此岂水薄相，与我相娱嬉。
声色与臭味，颠倒眩小儿。
等是儿戏物，水中少磷缁[6]。



赵陈两欧阳[7]，同参天人师。
观妙各有得[8]，共赋泛颍诗。

注 释

① 颍：颍水，在颍州（今安徽阜阳）

② 湄：水边。

③ 不驶亦不迟：陶潜《和尚西曹》写道："蕤宾五月中，清朝起南飔。不驶亦不迟，飘飘吹我衣。"苏轼径用陶句，惟将写风改成写水而已，但都见出大自然与心境的协谐。

④ 漪：微波。

⑤ 鳞甲：指水的波纹。

⑥ 磷缁：出自《论语·阳货》："不曰坚乎？磨而不磷；不曰白乎？涅而不缁。"因磨而变得薄损叫磷，因染色而变黑叫缁，用以比喻受环境影响而起变化。

⑦ 赵：赵令畤，字景贶，当时以承议郎为颍州签判。陈：陈师道，字履常，一字无己，当时在颍州。两欧阳：指欧阳修的两个儿子欧阳棐和欧阳辩。

⑧ 观妙：《老子》中说："常无欲以观其妙。"这里用其意思。

品 评

我们在前面曾经分析过洞山良价行于潭边，睹自己的影子而开悟的诗偈，苏轼对水也往往有独特的契悟（如《百步洪》）。这也许和他早年的经历有关。人们不会忘记他离开家乡眉山，沿江顺流而下，所写的那些充满哲理而又反映着蓬勃朝气的优秀篇章。但禅悟与水似乎天然就有关联，人们不是常说水虽动而其性则静吗？苏轼也可能由此受到启发。他曾说："溪声便是广长舌，山色岂非清净身。夜来八万四千偈，他日如何举似人？"（《赠东林总长老》）溪水被他赋予了深刻的含义。在这首诗中，诗人俯船下望，见水中影，生出不知是人是我的疑惑，这尚是初关；转而水动波生，纹

起影乱，“散为百东坡”，而少顷复又聚为一影。这一现象给了作者什么感悟呢？水中之影已虚，虚影却能散而为百；虽然散而为百，却又能聚而为一。影即人，百影亦一人，身心合一，自性真如，不假外求。诗意是虚中见虚，虚而求实，而形象却是活泼泼的，于常景中写出新意。这使我们想起唐温如的《题龙阳县青草湖》：“西风吹老洞庭波，一夜湘君白发多。醉后不知天在水，满船清梦压星河。”“不但通过描绘水中倒影，颠倒了空间，而且进一步，利用梦境，创造了幻中有幻的境界。由于天在水中即星河倒影而梦见船不在水面而在星河之上，是幻。又从而联想到不仅是人睡在船上，而且自己所做的梦，也像人身一样，船只一样，是有体积的，有重量的，它也直接压在船上，因而间接压在星河之上，这就形成了幻中之幻。”（程千帆师《从唐温如〈题龙阳县青草湖〉看诗人的独创性》）这种“幻中之幻”的写法，也是苏轼诗中所提供的，二者或有渊源。

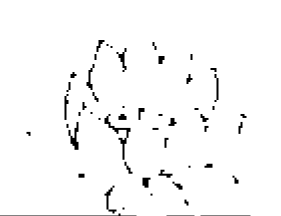
东坡居士过龙光，求大竹作肩舆。得两竿。南华珪首座，方受请为此山长老。乃留一偈院中，须其至，授之，以为他时语录中第一问[①]

斫得龙光竹两竿，持归岭北万人看。
竹中一滴曹溪[②]水，涨起西江十八滩。

注　释

① 此诗作于宋徽宗建中靖国元年（1101），苏轼遇赦北归，至大庾岭下，肩舆杠折，乃求竹于龙光寺。当时龙光寺无主僧，州郡派人去南华寺延请，苏轼就写此诗留在寺中。

② 曹溪：在广东曲江县东南双峰山下，六祖慧能曾在此间宝林寺演法，是南宗禅的发源地。



品 评

永嘉禅师曾说:“一性圆通一切性,一法便含一切法,一月普现一切水,一切水月一月摄,诸佛法身入我性,我性同共如来合。”万有之法在真如法界中虽表现出种种差别,但在本体中却泯灭了一切差别,所以,知其一,即已知一切,正如从一滴海水可知整个大海之味,须弥山也可纳于芥子之中。苏轼要将曹溪竹中的一滴水带到江西,让它变成“十八滩”涨水之源,以暗示着禅法的推广和普及,就是采用的这样一种思维方式。这反映出,苏轼对南宗禅情有独钟。就在前一年的十二月,他在曹溪夜读《传灯录》,灯花恰巧落在一“僧”字上,还引起了他特别的感触(见《曹溪夜观〈传灯录〉,灯花落一僧字上,口占》),可见他晚年对禅学濡染渐深,佛教也更加成为他重要的精神支柱。诗中特别提到“西江”,当然是对归途的悬想,但也不是无缘无故的。由唐至宋,江西禅风大盛,许多著名的禅门大德,如青原行思、马祖道一、百丈怀海、黄檗希运、洞山良价、曹山本寂、仰山慧寂等,都出自江西,而宋代的黄龙、杨岐二派尤盛。禅宗的影响对江西诗派的形成有着重要的关系,如句眼说,打诨说,追求活法,善于翻案等,都与禅学有着千丝万缕的联系。所以南宋杨万里在《送分宁主簿罗宏材秩满入京》中就以江西之学通于禅学:“要知诗客参江西,正似禅客参曹溪。不到南华与修水,于向何法更传衣?”这些,苏轼当然不会一无所知。从这个意义来看,他的这首诗应该是一个信号,标志着江西诗派就要在诗坛上大显身手。

苏 辙

苏辙(1039—1112),字子由,眉州眉山(今四川眉山)人。苏轼

弟。与轼同年登进士第，授商州军事推官。王安石变法，辙力陈不便，屡遭贬谪。旧党执政后，处境渐转，历任御史中丞、尚书右丞、门下侍郎等职。绍圣初，新党得势，远贬雷州。徽宗即位，复官大中大夫。晚年退居颍川，自号颍滨遗老。著有《栾城集》。

雨　花　岩①

岩花不可攀，翔蕊久未堕。
忽下幽人前，知子观空坐②。

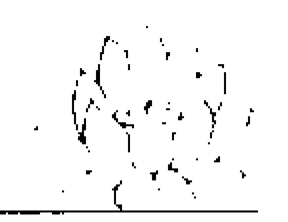
注　释

① 这是作者的组诗《题李公麟山庄图》的第十二首。李公麟字伯时，能诗善画，尤以白描见长。他精通佛学，所画《龙眠山庄图》，充满禅意，为时人所重视。

② 观空：佛教认为，一切现象都是因缘和合而成的，刹那生灭，没有质的规定性，不是独立的实体，这就叫空。所谓观空，即体察空的究竟义，是大乘佛教所追求的。《维摩经注》中说："小乘观法缘起，内无真主为空义，虽能观空，而于空未能都泯，故不究竟；大乘在有不有，在空不空，理无不极，所以究竟空义也。"

品　评

从诗中可以看出，这位"幽人"坐在高高的山岩下，那岩上的花蕊，被山风吹落，久久地在空中飘着，忽然坠在"幽人"的身旁，原来是知他正在"观空坐"。诗的篇幅虽不长，却善于蓄势。山岩之高，花飘之久，都引起读者的悬念：这花到底会落在哪里？而虽然得知它"忽下幽人前"，矛盾仍然没有得到解决。读者不禁要问：这花为何要落在"幽人"前呢？这就像一个连续的环扣，后二句是前二句



的答案，但后二句本身又成了问题，所以显得包容性极强。这里说到了落花，还应该到佛典中去探寻究竟。有两则记载，一是《维摩经·观众生品》："时维摩诘室有一天女，见诸大人闻所说法，便现其身，即以天华（花）散诸菩萨大弟子上。华至诸菩萨皆堕落，至大弟子便着不堕，一切弟子神力去华，不能令去。"二是《法华经·序品》："尔时，世尊四众围绕，供养恭敬，尊重赞叹，为诸菩萨说大乘经。……佛说此经已，结跏趺坐，入于无量义处三昧，身心不动。是时天雨曼陀罗华、摩诃曼陀罗华、曼殊沙华、摩诃曼殊沙华，而散佛上，及诸大众。"前者是天女以散花相试，道行不深者，花即着身；后者是传道讲经，感动天神，因而各色香花，纷纷下坠。如果作者是用典，他用的是哪一个呢？正因为没有正面说出来，所以诗意也如"说似一物即不中"，显得有余不尽，读者尽可以根据自己的想象，对它作出不同的理解。

郭祥正

郭祥正（生卒年不详），字功父，太平当涂（今安徽当涂）人。举进士。熙宁中，知武冈县，签书保信军节度判官。因对王安石新法有意见，以殿中丞致仕。后起复知端州，阶至朝请大夫。晚年家居，自号醉吟先生。著有《青山集》。

月下怀广胜法师

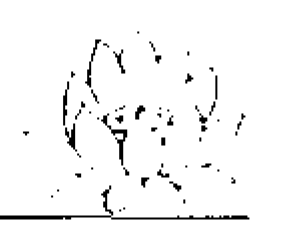
下方遥忆上方僧，素月青林隔几层？
钟磬声沉香篆熄，只应诗思冷如冰。

品　评

全诗作悬想之辞，在精神的沟通中，打破时间和空间的限制，既有环境，又有场景；既有客观描写，又有心灵刻画。南宋人曾有句说："为忆城南清瘦友，寒宵梦里见梅花。"尚是写心中的清幽之气，此却出之以清冷，从而更好地表现出主人公的僧人特征。怀友诗有不同的写法，或就对方写，多方刻画；或就自己写，主观抒情。此诗是以写对方为主，尽管作者谦称"下方"（也是纪实），"不知其人而观其友"，实际上其本人的精神、品格也显露无余，因而主宾相合无间，使读者观一而知多。无论是清冷的品格刻画，还是着眼对方的写作手法，都是作者所常为、所优为的。试比较《怀友二首》："夕阳在窗户，凉气何处来？微风泛庭柯，萧萧历空阶。抱琴一写之，冰霜溅孤怀。但惜对樽酌，而无良友偕。聊将幽独思，滔滔寄长淮。""晚坐庭树下，凉飔经我怀。亦有樽中物，佳人殊未来。佳人隔重城，谁复为之济？瞻云云经天，步月月满阶。想闻诵声作，崩腾满江淮。"前一首写夕阳西下，落叶萧萧，空有冰霜之怀，无人与偕，从而侧面点出友人的品格；后一首由晚至夜，写徘徊空阶，步月瞻云，神思飞驰，遥想远隔重城的幽独的友人，可能正在吟诵不断吧！以冰霜之怀，寄幽独之思，当然诗如其人，就要受到欢迎而"崩腾满江淮"了。二者对比，可以看出，《月下怀广胜法师》简直就是《怀友二首》的缩写，但一以含蓄见长，一以细腻取胜，各有不可取代的艺术魅力，不可妄加轩轾。

道　潜

道潜（1043—？），俗姓何，字参寥，于潜（今浙江临安西）人。自幼出家。与苏轼诸人交好，轼谪居黄州时，他曾专程前去探望。元



祐中,住杭州智果禅院。因写诗语涉讥刺,被勒令还俗。后得到昭雪,复削发为僧。著有《参寥子集》。

绝　句

高岩有鸟不知名,欸语春风入户庭。
百舌黄鹂方用事,汝音虽好复谁听?

品　评

栖息于高岩,见其清高;不知其名,见其不同流俗;"欸语春风",见其鸣声之动听。然而,由于百舌黄鹂正在得势,这种无名鸟儿的歌声虽然好听,又有谁来听呢?百舌和黄鹂都以善鸣而常为人所畜养,方在恃宠而骄,怎容他鸟在旁呢?百舌自来就往往被比为谗佞,如杜甫《百舌》说:"百舌来何处?重重助报春。……过时如发口,君侧有谗人。"联系起来看,道潜的这首诗应该有托讽在内。我们知道,道潜和苏轼、秦观诸人相友善。苏轼谪黄州时,他曾前去探视,离黄州时又同游庐山。元祐中,苏轼知杭州,二人也多交往唱和。在思想感情上,他显然是同情苏轼的。苏轼在思想上倾向于旧党,曾以诗讽刺新法而获罪;道潜也曾因写诗讽刺时政而被勒令还俗。由此看来,这首诗中的百舌和黄鹂似乎是指当时新党中的章惇、曾布、蔡京等人,讽刺他们巧舌如簧,蒙蔽君听,排斥异己。人们都承认,宋诗中始终充满着现实主义精神,表现为对现实政治的深切关注。道潜是一位出家人,却仍然不能忘怀现实,就从一个侧面说明了这一点。

借禽言抒写怀抱,唐人已开始尝试。至宋代,更得到了进一步发展。试举王安石《车载板》二首之二为例:"鸟有车载板,朝暮尝一致。世传鹏似鸮,而此与鸮似。唯能预人死,以此有名字。疑即

贾长沙，当时所遭值。洛阳多少年，扰扰经世意。粗闻方外语，便释形骸累。吾衰久捐书，放浪无复事。尚自不见我，安知汝为异。怜汝好毛羽，言音亦清丽。胡为太多知，不默而见忌。楚人既憎汝，弹射将汝利。且长随我游，吾不汝羹哉！"此诗写鸟的多言而见忌，与道潜写鸟的能言而见忌意思相通，而一以铺叙见长，一以简炼争胜，又各有特色。

临平道中①

风蒲猎猎弄清柔②，欲立蜻蜓不自由。
五月临平山下路，藕花无数满汀州。

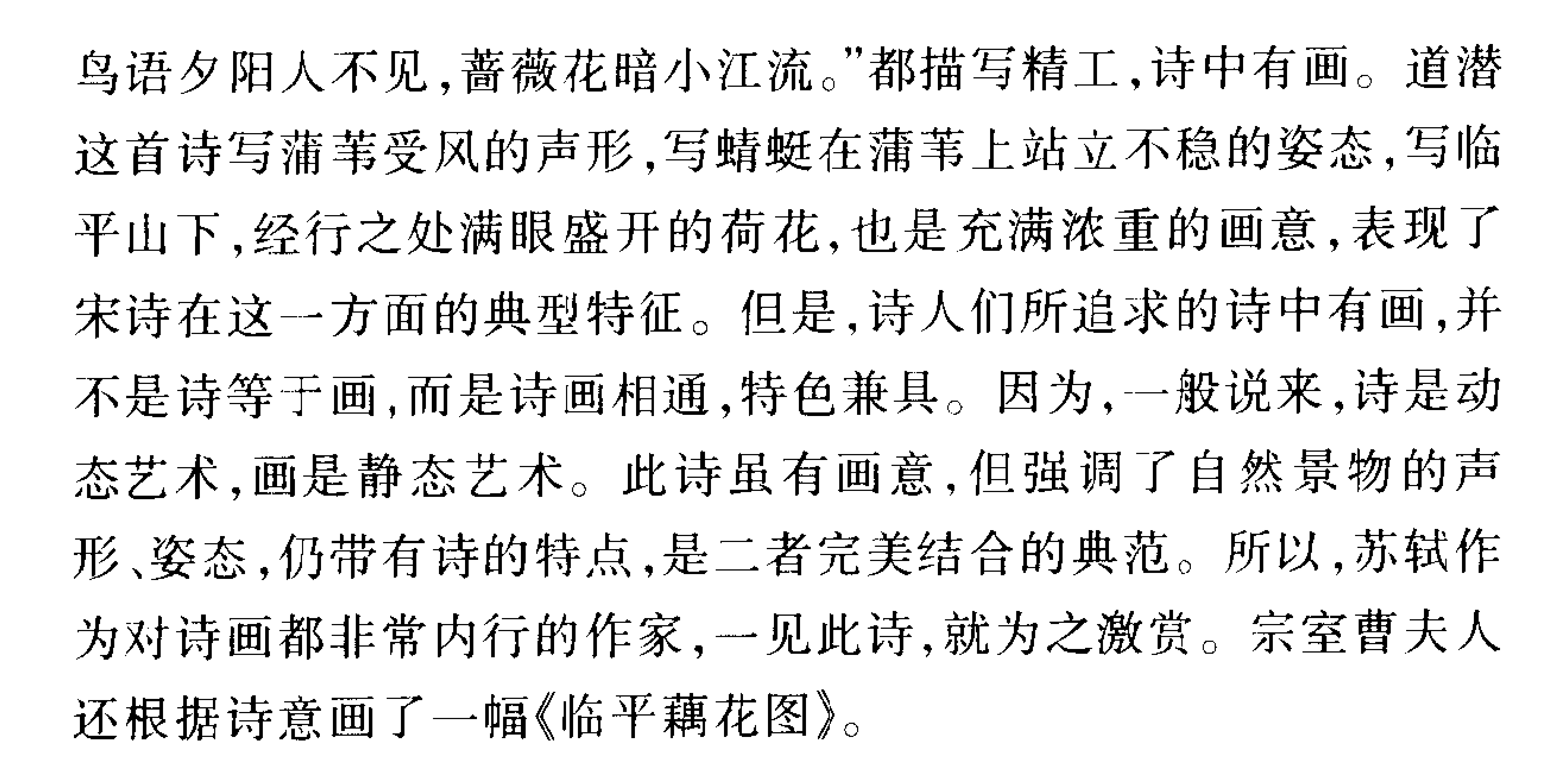
注　释

① 临平：即临平山，在今杭州市东北。

② 风蒲：被风吹着的蒲苇。猎猎：风声。

品　评

宋诗区别于唐诗的一个重要方面，就是宋诗更重视对画意的表现。考其原因，或许是宋代绘画特别发达，而许多知名作家又每兼具画家和诗人两种身份的缘故（顺便应该提到，宋代的题画诗也较之前代更为发达）。苏轼、米芾诸人固不必说，即如张公庠《道中》："一年春色已成空，拥鼻微吟半醉中。夹路桃花新雨过，马蹄无处避残红。"郑獬《绝句》："田家汩汩水流浑，一树高花明远村。云意不知残照好，却将微雨送黄昏。"武衍《湖边》："日日湖边上小车，要寻红紫醉年华。东风合与春料理，忍把轻寒瘦杏花。"李显卿《溪行》："枯木扶疏夹道旁，野梅倒影浸寒塘。朝阳不到溪湾处，留得横桥一板霜。"法具《东山》："窗中远看眉黛绿，尽是当年歌吹愁。


鸟语夕阳人不见，蔷薇花暗小江流。”都描写精工，诗中有画。道潜这首诗写蒲苇受风的声形，写蜻蜓在蒲苇上站立不稳的姿态，写临平山下，经行之处满眼盛开的荷花，也是充满浓重的画意，表现了宋诗在这一方面的典型特征。但是，诗人们所追求的诗中有画，并不是诗等于画，而是诗画相通，特色兼具。因为，一般说来，诗是动态艺术，画是静态艺术。此诗虽有画意，但强调了自然景物的声形、姿态，仍带有诗的特点，是二者完美结合的典范。所以，苏轼作为对诗画都非常内行的作家，一见此诗，就为之激赏。宗室曹夫人还根据诗意画了一幅《临平藕花图》。

东　园

曲渚回塘孰与期？杖藜终日自忘机。
隔林仿佛闻机杼，如有人家在水西。

品　评

环境优美，气氛幽静，诗人沉浸其中，自有无限愉悦，但他不像那种“每逢清景，辄唤奈何”的魏晋风度，表现出情溢于外的志得意满，而是透过一层，代“曲渚回塘”立言，把自己与大自然浑融无间的高雅情怀，从侧面点出，以见“杖藜”一句，并非泛言。“忘机”而用“终日”二字加以修饰，就以对时间的渲染，刻画出在那一特定空间中的一位高人——也就是诗人自己——的形象。全诗至此，题面已足，但内容还不够明确，一般作者或许要就“忘机”二字生发一下，以见主人公的心境是多么空明。但作者却偏偏别出心裁，摆落自己，侧锋突起，以“隔林”二句作结。这两句，颇得苏轼激赏。《诗话总龟》前集卷十四引《王直方诗话》载：“东坡云：‘参寥善绝句，有云：隔林仿佛闻机杼，知有人家在翠微。每为人诵。后来黄州，相

聚半年,京师故人以书相遗曰:知有僧在彼,非隔林仿佛闻机杼和尚耶?仆谓参寥曰:此吾师七字诗号也。'"东坡乐道人善,见解不俗,史有令名,但亦可见此二句必有独特之处。妙处何在呢?按理说,既是忘机,就应远离世人,但主人公并没有把自己藏起来。不仅没有僻处一隅,反而距世人很近;退一步说,即使是"结庐在人境",也应该"而无车马喧",对所谓机杼之声充耳不闻,可是他偏偏不,"仿佛"二字,足见他对这种声音乐于接受,不存在主观上加以排斥的故意。其实,这才是真正意义上的忘机。诗人闻机杼之声,知水西有人家,带有一种突然发现的喜悦,他也并不想掩饰。但这莫非能打乱他的安详的心境吗?知,仅是大脑皮层的表面感知,对诗人来说,也就仅是知之而已。机杼声也好,甚至人声也好,一如大自然中的其他声响,自然而来,自然而去,确无掩饰之必要。前人论艺术辩证法,就自然境界而言,有以动写静,以静写动之法;就心理状态而言,有以喧形寂,以寂形喧之说。此诗后二句貌似后者,其实已完全脱略形迹,臻于化境。因为,他只是写出了这么一种自然状态,淡淡的,似乎毫不经意,但这又比无论怎样的渲染都更能表现出诗人"忘机"的程度。

禅家重视在日常生活中的体验,不去故意追求什么,更避免由于这种追求而导致的压力。同时,禅要求人们放弃凭借意志的力量来排遣那些感到执着的事物,它带给人们的,是一种平静而又轻松、纯朴的境界。在这首诗中,机杼之声入耳,乃至反应到近处有人家,全是生活中顺理成章的事。惟其顺理成章,才能不以为意。正应了那句俗语:酒肉穿肠过,佛祖心上留。禅家的定力,隐士的高致,都在这极自然的描写中得到了显现。



口占绝句[1]

寄语东山窈窕娘[2]，好将幽梦恼襄王[3]。
禅心已作沾泥絮，不逐春风上下狂。

注 释

①《侯鲭录》曾载此诗的本事，大意说：苏轼任徐州太守时，参寥自钱塘来访。苏在酒席上令一位妓女向参寥求诗，参寥当即口占一首，满座闻之大惊，自此，参寥名闻海内。

② 东山窈窕娘：典出《晋书》卷七十九《谢安传》东山携妓事，点出妓女身份。

③ 幽梦恼襄王：典出宋玉《高唐赋序》："昔者楚襄王与宋玉游于云梦之台，望高唐之观，其上有云气，崪兮直上，忽兮改容，须臾之间变化无穷。王问玉曰：'此何气也？'玉对曰：'所谓朝云者也。'王曰：'何谓朝云？'玉曰：'昔者先王尝游高唐，怠而昼寝，梦见一妇人曰：妾巫山之女也，为高唐之客，闻君游高唐，愿荐枕席。王因幸之。去而辞曰：妾在巫山之阳，高丘之阻，旦为朝云，暮为行雨，朝朝暮暮，阳台之下。旦朝视之如言，故为立庙号曰朝云。'"恼，引逗、撩拨。

品 评

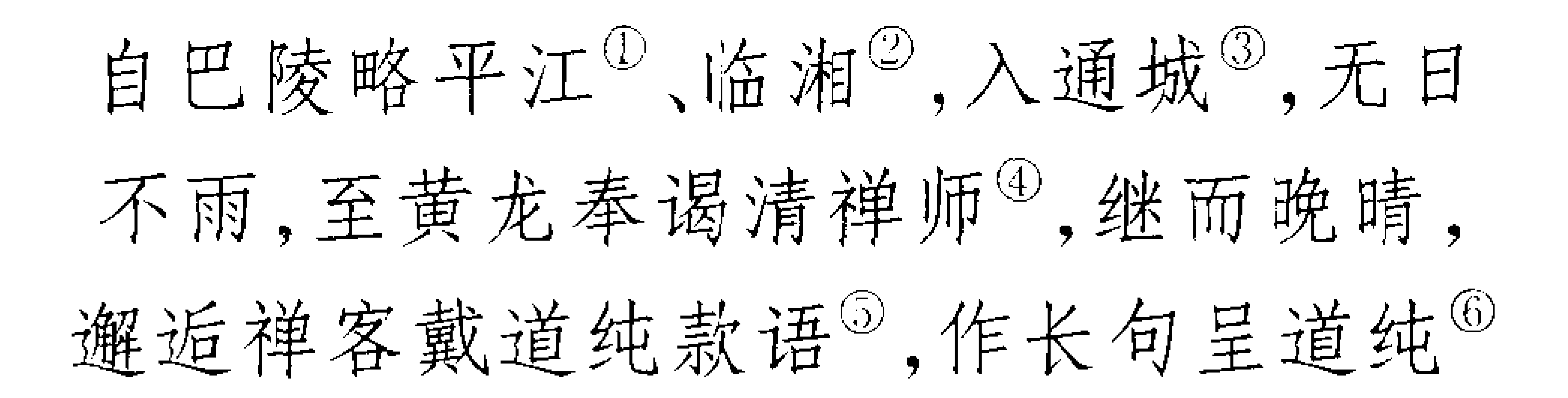
题目是"口占"，名符其实，通篇以口语出之，从"寄语"之下，都是答辞。前二句是告诉那位妓女，不要来纠缠自己，还是找别人去吧！后二句解释原因："禅心已作沾泥絮，不逐春风上下狂。"柳絮沾泥后不再飘飞，比喻心情沉寂不复波动。絮之在天，犹如人之浮于世；絮之沾泥，犹如人之出于世。此即禅心所在。佛门说法，本重比喻，道潜以佛徒身分而用之于诗，可谓不忘其本。而此喻之妙，犹有可说者。春风飘絮，本是自然现象，春天最容易引起感情

的波动，柳絮也常以其“轻浮”之质，被赋予男女感情的色彩。这里，不仅柳絮沾泥，风吹不起为人们所习见，因而颇能引起会心的感受，而且，在禅心观照下，以轻质为重质，化喧为寂，设想也颇为别出心裁。

由于作者是位佛徒，人们理解此诗，或许多着重于他对佛门戒律的自觉遵守，即所谓不涉邪淫。然而，从禅家理论来看，其意义尚不止于此。《大乘义章》卷十三说：“禅定之心正取所缘，名曰思维。……所言定者，当体为名，心住一缘，离于散动，故名为定。”禅定，本指坐禅时住心于一境。广义地看，坚守禅心，不受干扰，如絮之沾泥，风吹不起，不也就是禅定的功夫么？诗人不受女色之诱，并不是由于意识到佛门戒律，更不是害怕别人的指责，而是他本来就心如止水。这不由得使我们想起了“二祖安心”的公案。禅要自己参，心要自己安。道潜之所以能够达到这种境界，正是他本人已经“安心”的结果。

黄庭坚

黄庭坚（1045—1105），字鲁直，号山谷道人，又号涪翁。分宁（今江西修水）人。宋英宗治平四年（1067）进士，任叶县尉、北京国子监教授、知太和县。元祐初，任校书郎、神宗实录检讨官、著作佐郎。绍圣二年（1095），贬涪州别驾、黔州安置。徽宗以后，复谪宜州，卒于贬所。著有《山谷集》。



自巴陵略平江①、临湘②,入通城③,无日不雨,至黄龙奉谒清禅师④,继而晚晴,邂逅禅客戴道纯款语⑤,作长句呈道纯⑥

山行十日雨沾衣,幕阜峰前对落晖⑦。
野水自添田水满,晴鸠却唤雨鸠归。
灵源大士人天眼⑧,双塔老师诸佛机⑨。
白发苍颜重到此,问君还是昔人非?

注 释

① 巴陵:今湖南岳阳。平江:今湖南平江。

② 临湘:今湖南临湘。

③ 通城:今湖北通城。

④ 黄龙:黄龙山,在今江西修水。清禅师:指惟清和尚,当时住黄龙山。黄庭坚曾在《与徐师川书》中评价他说:“平生所见士大夫人品,未有出此公之右者。”

⑤ 戴道纯:作者的朋友。款语:恳谈。

⑥ 这首诗作于崇宁元年(1102),当时黄庭坚从戎州贬所东归,路过武宁时所作。

⑦ 幕阜峰:幕阜即幕府。幕府山的峰头,在黄龙山的对面。这两句的句法结构借鉴了苏轼在徐州所写的“云龙山下试春衣,放鹤亭前送落晖”二句。

⑧ 灵源大士:惟清晚年自号灵源叟。人天眼:即通天人法眼。

⑨ 双塔老师:惟清的师祖慧南、师父祖心的灵塔都建在黄龙山中。黄庭坚也是黄龙派法嗣,所以他说这两个和尚深契法理。

品 评

这首诗的次联句法独特,有所从来。如白居易有“东涧水流西

涧水,南山云过北山云”,梅尧臣有“南陇鸟过北陇叫,高田水入低田流”。对这种现象,赵翼《瓯北诗话》讥之为“愈落窠臼”,以为全是出于模仿。应该承认,赵翼是位重视独创的批评家,他曾写诗说:“李杜诗篇万古传,至今已觉不新鲜。江山代有才人出,各领风骚数百年。”就是他树起的一面旗帜。但是,在做出上述评价时,他却忽略了艺术创作的心理机制。生在唐人之后,宋人感到不仅在内容方面疆域愈窄,在形式方面也鲜有余地。于是,他们往往更注重在技巧上的玩索,而借鉴前人成句,通过语言或结构的变化来“断以己意”,正是他们所常常采用的方法。这一联诗,以“野水”和“田水”、“晴鸠”和“雨鸠”相钩连,不仅写出了独特的地理风貌,而且展示了大自然发生变化的过程。另外,“自”和“却”字是作者的经意之笔,把由晴到雨的变化无常,以及这种变化给主人公心里带来的无奈和顺适的感受,细腻地表达出来了,由此,人们不能不想到作者的遭遇,不能不想到这一块佛地给他的启示。周紫芝《竹坡诗话》说:“梅圣俞诗云:‘南陇鸟过北陇叫,高田水入低田流。’……鲁直诗有‘野水自添田水满,晴鸠却唤雨鸠来’之句,恐其用此格律,而其语意高妙如此,可谓善学前人者也。”这一评价是公允的。

末联充满感慨,而又包含佛理。僧肇《物不迁论》曾说:“梵志出家,白首而归。邻人见之曰:‘昔人尚存乎?’梵志曰:‘吾犹昔人,非昔人也。’”诗意即本此而来。作者早年曾在此游观、学道,促进了世界观的形成,如今,屡经磨难,夙志或本性如何?就其实际情形来看,实在是半昔半今,非昔非今,亦昔亦今。这里,固然有岁月不居,世事变迁的沧桑之感,同时也有追求理想,坚持人格的坚贞之情。这样就深化了人生的底蕴,将佛理赋予了现实的、积极的精神。



王充道送水仙花五十枝[1]，欣然会心，为之作咏[2]

凌波仙子生尘袜，水上轻盈步微月[3]。
是谁招此断肠魂？[4]种作寒花寄愁绝。
含香体素欲倾城[5]，山礬是弟梅是兄[6]。
坐对真成被花恼[7]，出门一笑大江横！[8]

注 释

① 王充道：作者的友人，当时在荆州做官。

② 此诗是黄庭坚奉召东归，路过沙市时所作。

③ 这两句借用曹植《洛神赋》中“凌波微步，罗袜生尘”的描写，把水仙比作在月下水上行走的洛神。

④ 断肠魂：悲伤的灵魂。诗人说：是谁把洛神的断肠魂招来，变成冬天开放的水仙花，来寄托她深深的愁恨。

⑤ 体素：形容水仙花很素雅。倾城：美丽得可使一城人都为之倾倒。语出《汉书·孝武李夫人传》：“北方有佳人，绝世而独立。一顾倾人城，再顾倾人国。”

⑥ 山礬是弟梅是兄：表示水仙可以同山礬（一种开着白色香花的树）和梅花相提并论。

⑦ 恼：撩拨。

⑧ 诗人赏花太久，心目中全都是花，于是想解脱一下，就付之一笑，去看横在门前的大江。

品 评

杜甫《缚鸡行》写道：“小奴缚鸡向市卖，鸡被缚急相喧争。家中厌鸡食虫蚁，不知鸡卖还遭烹。虫鸡于人何厚薄，吾叱奴人解其

缚。鸡虫得失无了时，注目寒江倚山阁。”与黄诗一样，也是在结尾突然宕开，转入另一意。这陡峭的转折，虽使读者感到突然，但也有对于矛盾得到解决的意外喜悦。陈长方《步里客谈》曾据此总结道：“断句辄旁入他意，最为警策。”其实，这种语言手段，也和禅宗有关。禅师示道，常常答非所问，逢场设施，用游戏法。如《五灯会元》卷十二说：“僧问：‘如何是佛？’师曰：‘同坑无异土。’问：‘如何是祖师西来意？’师曰：‘深耕浅种。’”这固然是禅师为了破除语言障所采用的手法，但其出人意外的解释，以及在强烈的反差中所产生的效果，却对古典艺术有很大启发。首先，宋代杂剧就有这样的要求：“作杂剧，打猛诨入，却打猛诨出也。”（《童蒙诗训》）黄庭坚将其引入诗歌创作之中，说：“作诗正如作杂剧，初时布置，临了须打诨，方是出场。”所谓“出场”，就是在终篇之时，要让读者有意外的收获。这首诗应是这一理论的具体实践。

蚁　蝶　图

蝴蝶双飞得意，偶然毕命网罗。
群蚁争收坠翼，策勋归去南柯。

品　评

那双双飞舞的蝴蝶是如此得意，想不到转瞬间就要毕命在网罗之中吧！如果说蝴蝶的形象是可笑的，那么，蚂蚁争相持去其坠落在地上的羽翼，看似捡了便宜，实则一样可笑。这首诗有点像“螳螂捕蝉，黄雀在后”的故事，后二句用了唐人传奇中李公佐《南柯太守传》的一段记载，写淳于棼睡着后，梦游槐安国，先是做了驸马，后又当了南柯太守，率兵与檀罗国打仗，极尽荣华富贵，最后因引起国王的猜忌，被打发回家，醒来后，发现所谓槐安国不过是他



家槐树下的一个蚂蚁窝,他的那一番显赫经历,也不过是在蚂蚁窝中的一次梦游罢了。“一切有为法,如梦幻泡影”。这样看来,人生确是虚幻的,所谓“偶然”,谁说不是必然?世人如果错误地估计了自己的位置,进而颠倒看世事,难免会得到这样的结果。黄庭坚的诗中,经常用这样的意象来警醒世人,如《次韵子瞻赠王定国》:“百年炊未熟,一垤蚁追奔。”《题槐安阁》:“白蚁酣战千里血,黄粱炊熟百年休。”《次韵王荆公题西太一宫壁》:“风急啼鸟未了,雨来战蚁方酣。真是真非安在?人间看北成南。”当然,这首诗也有其讥讽现实的含义。作者虽处身正直,但因党争事,屡为小人所伤,一贬再贬。岳珂《桯史》卷十一记载这首诗的本事说:“党祸既起,山谷居黔。有以屏图遗之者,绘双蝶翾舞,罥于蛛丝而对(坠),蚁憧憧其间。题六言于上曰……。崇宁间,又迁于宜,图偶为人携入京,鬻于相国寺肆。蔡客得之,以示元长,元长大怒,将指为怨望,重其贬……。”可见作者对佛理的阐述,融入了批判现实的精神。

病起荆江亭即事(其一)①

翰墨场中老伏波②,菩提坊里病维摩③。
近人积水无鸥鹭,惟见归牛浮鼻过。

注　释

① 宋徽宗建中靖国元年(1101),黄庭坚离开戎州贬所,到达峡州,在荆江听命,写下这一组作品。

② 老伏波:据《后汉书·马援传》,伏波将军马援六十二岁时,自请为国效命,帝以其老,不许,他就“据鞍顾眄,以示可用”。作者以马援自比,也是表示虽然老迈,仍可为国效力。

③ 病维摩:维摩诘在佛说法时,称疾不去,佛就派弟子前来问疾。作者

用此典，一则见出其晚年愈益向禅，二则当时背上生疽、刚刚痊愈，三则也隐含希望朝廷顾问、见用之意。

品 评

黄庭坚在《豫章文集》卷十九《答洪驹父书》中说："自作语最难。老杜作诗，退之作文，无一字无来处。盖后人读书少，故谓杜、韩自作此语耳。古之能为文章者，真能陶冶万物，虽取古人之陈言入于翰墨，如灵丹一粒，点铁成金也。"这段话，表现了江西诗派的一个重要创作方法，即"点铁成金"。"点铁成金"最初是指道教的炼丹术，被禅师们接了过去，就用来比喻参禅的顿悟，如《景德传灯录》卷八载灵照禅师"灵丹一粒，点铁成金。至理一言，转凡成圣。"《五灯会元》卷七也有类似的说法。这实际上是黄庭坚接过禅语进而提出的如何对"成言"即旧材料进行处理的重要方法。这首诗的末二句从唐人陈咏"隔岸水牛浮鼻过，傍溪沙鸟点头行"来，但却进行了富有创造性的处理。首先，在真实情景的描写中，体现了一个老病之人的寂寞和希望中带有忧惧的心理；其次，把原来散点的景，融为一点，从而突出了中心，有助于表达主题；第三，陈咏的原句只是直陈，此却暗用佛典，以承接前面"病维摩"的脉络。《景德传灯录》中百丈回答学者关于如何识佛的问题说："大似骑牛觅牛。"《维摩经》曾把佛法比作"以大海内于牛迹"。那么，这只全身隐于水下，惟露一鼻在外的牛，是否反映了作者对人生、对真如的某种体悟呢？比较而言，确是比陈咏的原句更为生动，更为深刻了。宋代任渊《山谷内集诗注》评价说："此本陋句，一经山谷妙手，神采顿异。"应非虚誉。这种创作方法是黄庭坚所常用的，杨万里《诚斋诗话》就指出："诗家用古人语而不用其意，最为妙法。如山谷《猩猩毛笔》是也。猩猩喜着屐，故用阮孚事；其毛作笔，用之抄书，故用惠施事。二事皆借人事以咏物，初非猩猩毛笔事也。《左



传》云：‘深山大泽，实生龙蛇。’而山谷《中秋月》诗云：‘寒藤老木被光景，深山大泽皆龙蛇。’《周礼考工记》云：‘车人盖圜以象天，轸方以象地。’而山谷云：‘大夫要宏毅，天地为盖轸。’……”由此推而言之，对整个江西诗法也能略知一二。

题胡逸老致虚庵

藏书万卷可教子，遗金满籯常作灾①。
能与贫人共年谷，必有明月生蚌胎②。
山随宴坐图画出，水作夜窗风雨来。
观山观水皆得妙，更将何物污灵台③？

注 释

① 遗金满籯：据《汉书·韦贤传》，韦贤号称邹鲁大儒，教育了四个儿子，都很有成就，所以当地有谚语说：“遗子黄金满籯，不如一经。”这两句的意思是：家有万卷藏书，用来教育孩子，就能够使他们拥有美好的品德，成为有用的人才，而只为后代留下许多财富，处理不好的话，则往往会给他们招来灾祸。

② 这两句的意思是：能够乐善好施，树立起良好的风范，一定会有好的传人。《东观汉记》载，梁商遇到灾年，就令仆人赶着牛车，把米盐菜钱送给饥民，甚至连自己的姓名都不留下。又据《三国志·魏书·荀彧传》裴松之注，孔融写信给韦端，称赞他的两个儿子道：“不意双珠，近出老蚌，甚珍贵之。”

③ 灵台：指心。这里暗用了神秀和慧能的那两首著名的偈语。

品 评

这首诗的前半实际上宣扬了佛教的一个普通的观点，即行善必有福报。《后汉书·楚王英传》注引袁宏《汉纪》说：“(佛教)又以

为人死精神不灭，随复受形，生时善恶皆有报应。”又可以说是“福田”，《无量寿经净影疏》：“生世福善如田生物，故名福田。”这是从侧面点出题意“致虚”。从表面上看，遗金是实，遗德是虚，然而，遗金常作灾，遗德则珠生胎，如此，孰虚孰实，读者自不难体会。以下接着前面的议论说，转而写景，正面把“致虚”的含义揭出。此庵虽虚，然宴坐其中，青山绿水，纷至沓来，何虚之有？然惟其虚，才能包纳万境，吞吐万象，这里鲜明地体现了事物的辩证法，形象地说明了佛家的“空”观。《坛经》中说：“心量广大，犹如虚空，虚空能含日月星辰，大地山河，一切草木。”也就是诗中所表达的意思。从句法上看，“山随”二句打破了正常的语言结构，将本应是“宴坐看山画图出，夜窗观水风雨来”变成了“山随宴坐画图出，水作夜窗风雨来”，将所要观察、描写、突出的对象提到前面，不仅使得句法兀拗不平，波澜起伏，而且在句意上突出了大自然向人靠近，纳于胸怀之感，因而与“致虚”的意思交融在一起。这使我们更加认识到，一切形式都是服务于内容的。末联总括前意，以心灵的明净，进一步说明此庵之“虚”，从而把作者所要表达的观念作了强调。

题落星寺四首(其三)①

落星开士深结屋②，龙阁老翁来赋诗③。
小雨藏山客坐久，长江接天帆到迟。
宴寝清香与世隔，画图绝妙无人知④。
蜂房各自开户牖，处处煮茶藤一枝。

注　释

① 落星寺：在鄱阳湖北，庐山南。相传天降巨星化为岛，寺即因此得名。
② 开士：和尚。

③ 龙阁老翁：黄庭坚的舅父李公择曾做过龙图阁直学士，所以这样说。实则泛指文人墨客。首两句诗人自注："寺僧择隆，作宴坐小轩，为落星之胜处。"

④ 画图绝妙：诗人自注："僧隆画甚富，而寒山拾得画最妙。"

品评

有结屋者，就有赋诗者，但结屋之深，仍有相寻而来者，可见主宾皆是雅人。下面即就"深"字进一步刻画。"藏山"，语出《庄子·大宗师》："夫藏舟于壑，藏山于泽，谓之固矣。然而夜半有力者负之而走，昧者不知也。"不过，用其语而不用其意，首先仍是直接写景，描画出天地间的空濛之色；另外，却也别有内涵：寺结于幽深之处常人已是不易得见，现在，复有小雨遮掩了山峰，那么，其"深"也就更是可想而知了。"客坐久"三个字耐人寻味，也许是与寺僧品茗论禅而坐，也许是小雨藏山，不便出游而坐，然非坐久不能写出下句之景，故而脉络直贯而下。从寺中望去，漠漠江面上隐现出点点风帆，由于距离太远，好像总也驶不到近旁。这一句从韦应物《赋得暮雨送李胄》中"漠漠帆来重，冥冥鸟去迟"二句化出，写望久之景特别形象，同时，也反衬出落星寺的遥远，好像已经远离尘世。韦应物《郡斋雨中与诸文士燕集》有"兵卫森画戟，燕寝凝清香"，韩愈《山石》有"僧言古壁佛画好，以火来照所见稀"，五、六两句分别从韦、韩诗中化出，而前者承上坐久，后者启下游观，章法严谨，层次分明。末二句将各间僧房中敞开的窗户比作蜂房，运思非常新颖，而僧人们以藤烹煮香茗，一方面，见出丛林中的真正风雅，另一方面，也烘托了寺院的氛围，因而作品也令人如饮浓茶，久久回味。

这首诗所以能非常出色地写出了一个幽僻清绝的境界，除了意象、语言、构思外，声调的拗峭也是一个重要的原因。它的平仄是这样的：仄平平仄平仄仄，平仄仄平平仄平。仄仄平平仄仄仄，

平平仄平平仄平。仄仄平平仄仄仄,仄平仄仄平平平。平平仄仄平仄仄,仄仄仄平平仄平。不仅没有一句完全合律,而且颈联还失粘,但虽拗峭,作者却不时以律救之,如第二句第五字应仄而平,即为救第一句第六字以及本句第三字之拗,第六句结尾作三平调,然第五句的相应部分也用了三个仄声字。这就使得作品在拗峭中有一股顺畅之气。这种语言形式是黄庭坚通过对杜甫的学习,又加以自己的发展而创造出来的,其艺术效果,正如我们所分析的,确是强化了对内容和主题的表现。

戏呈孔毅父①

管城子无食肉相②,孔方兄有绝交书③。
文章功用不经世,何异丝窠缀露珠?
校书著作频诏除④,犹能上车问何如。
忽忆僧床同野饭,梦随秋雁到东湖⑤。

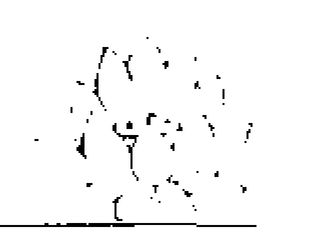
注 释

① 孔毅父:孔平仲字毅父,江西新喻人,作者的朋友。

② 管城子:指毛笔。韩愈曾写《毛颖传》,把毛笔拟人化,其中有"秦皇帝使蒙恬赐之汤沐,而封诸管城,号管城子"的记述。食肉相:荣华富贵之相。《后汉书·班超传》载,有相人说班超是"燕颔虎颈,飞而食肉,此万里侯相也"。

③ 孔方兄:指钱。因为铜钱中有方孔,所以这样说。语出鲁褒《钱神论》:"亲爱如兄,号曰孔方。"绝交书:嵇康曾因山涛背弃前盟,追求荣华富贵,而写有《与山巨源绝交书》,语出于此。

④ 校书:校书郎,在秘书省掌管校勘书籍。著作:著作佐郎,在秘书省掌管国史编纂。黄庭坚于元丰八年(1085)还京任秘书省校书郎,元祐二年(1087)改任著作佐郎,故两句是实写。但实中有虚,也暗用典故。据颜之推

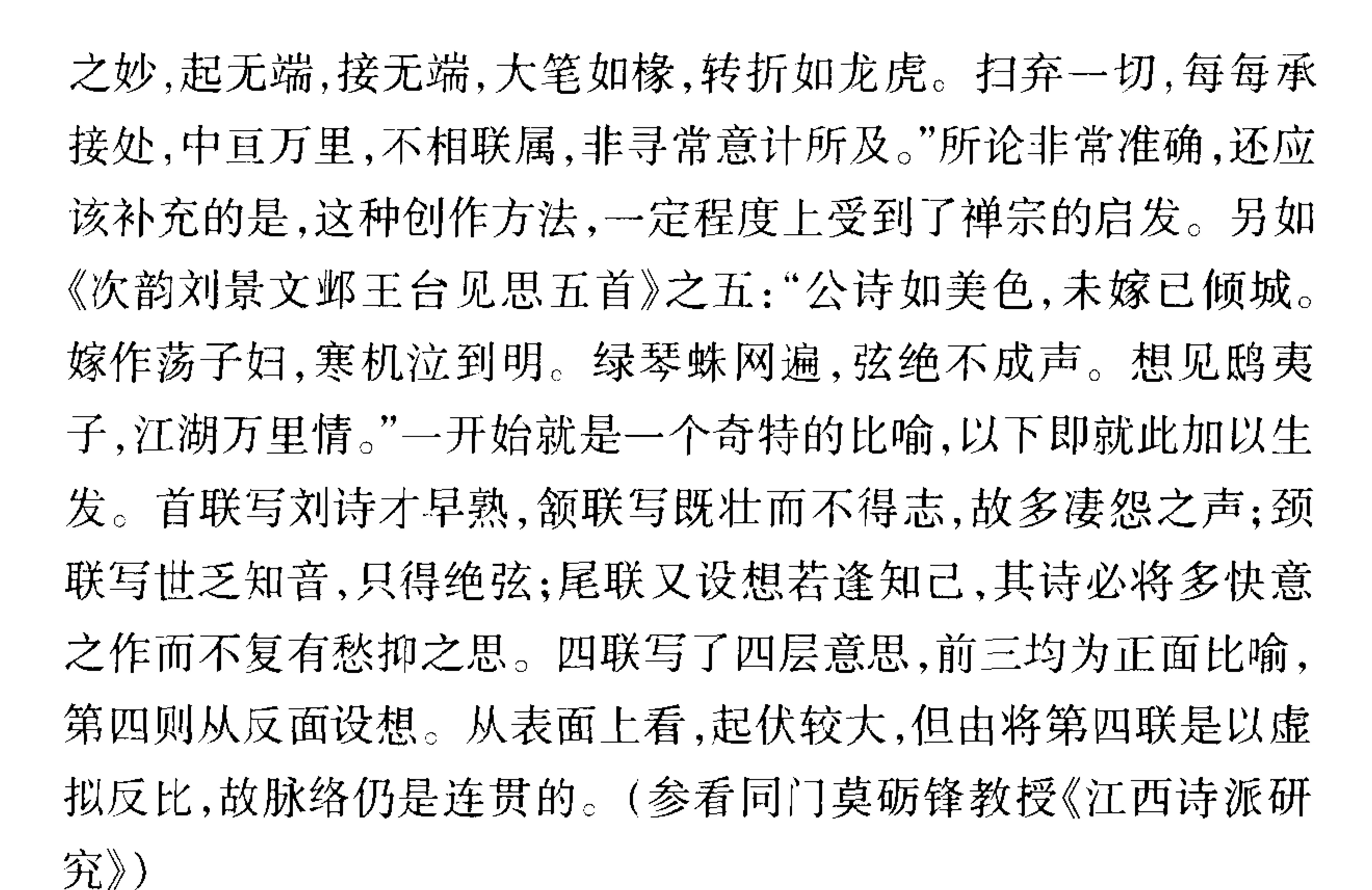


《颜氏家训·勉学》,梁朝时,一班贵家子弟全无才学,依靠门第,就能当上秘书郎、著作郎之类的官,所以当时有谚语讽刺说:"上车不落则著作,体中何如即秘书。"用此典,表面是自嘲,实则是对自己不得重用而无所作为的生活表示不满。

⑤ 东湖:在今江西南昌。

品 评

《五灯会元》卷十三载曹山本寂的一首偈语说:"妙明体尽知伤触,力在逢源不借中。出语直教烧不着,潜行须与古人同。"要求禅家示道,避免直说、正说,"不犯正位,语忌十成"。这一方法,被黄庭坚巧妙地接受到诗歌创作中来了。蔡絛在《西清诗话》中曾批评黄庭坚道:"所恨务高,一似参曹洞下禅。"不论批评得正确与否,对这种情形的体认还是对的。《五灯会元》卷十三记载曹洞宗道膺禅师的事迹道:"僧问:'如何是从天降下则贫穷?'师曰:'不贵得。'曰:'如何是从地涌出则富贵?'师曰:'无中生有。'刘禹端公问:'雨从何来?'师曰:'从端公问处来。'"按道膺的意思,这就叫"十度发言,九度休去。"无独有偶,黄庭坚有两句评价陈师道的诗:"十度欲言九度休,万人丛中一人晓",就被曾几指出:"此正山谷诗法也。"(曾季狸《艇斋诗话》)黄庭坚正是从禅学中得到启发,从而往往使自己的作品切断了表面的逻辑关系,显得虽吞还吐,若断若连,"不是无身,不欲全露"(慧洪《林间录》卷上)。即如这首《戏呈孔毅父》,八句写了四层意思:首联写自己贫贱,次联一转,论及文章的功能应是经世致用,否则毫无价值,三联句意又转,叙说自己仕途无聊,末联另起一意,突然想到江湖野趣。四层意思之间跳荡很大,似乎比较散乱。但仔细寻绎,则脉络直贯而下:与富贵无份,是因为文章未能经世,而未能经世的原因则是官卑职冗,无所作为,于是生出归隐之念。方东树《昭昧詹言》卷十二评价黄诗说:"山谷



之妙，起无端，接无端，大笔如椽，转折如龙虎。扫弃一切，每每承接处，中亘万里，不相联属，非寻常意计所及。”所论非常准确，还应该补充的是，这种创作方法，一定程度上受到了禅宗的启发。另如《次韵刘景文邺王台见思五首》之五：“公诗如美色，未嫁已倾城。嫁作荡子妇，寒机泣到明。绿琴蛛网遍，弦绝不成声。想见鸥夷子，江湖万里情。”一开始就是一个奇特的比喻，以下即就此加以生发。首联写刘诗才早熟，颔联写既壮而不得志，故多凄怨之声；颈联写世乏知音，只得绝弦；尾联又设想若逢知己，其诗必将多快意之作而不复有愁抑之思。四联写了四层意思，前三均为正面比喻，第四则从反面设想。从表面上看，起伏较大，但由将第四联是以虚拟反比，故脉络仍是连贯的。（参看同门莫砺锋教授《江西诗派研究》）

池口风雨留三日[1]

孤城三日风吹雨，小市人家只菜蔬。
水远山长双属玉[2]，身闲心苦一舂锄[3]。
翁从旁舍来收网，我适临渊不羡鱼。
俯仰之间已陈迹，暮窗归了读残书。

注　释

① 此诗是元丰三年（1080）秋，黄庭坚自京赴太和县任，路过池口（在今安徽贵池）所作。

② 属玉：即鹳鸡，似鸭而大，毛作紫绀色，长颈赤目。

③ 舂锄：即白鹭，以其啄食的姿态有如农夫舂锄，所以有这个名称。



品 评

首联写滞留之原因及小城之状况，次联写雨中水鸟的姿态，兼寓身不由己之苦及对自由的向往，三联以对比手法，写自己抱定与世无争之念，尾联归结到屏弃名利，潜心读书。全篇写得空灵，而又潜气内转，语言也善于出新，洗尽铅华。方东树《昭昧詹言》卷二十评道："起句顺点。次句夹写夹叙。三、四以物为兴，兼比。五、六以人为兴。收出场之妙。此诗别有风味，一洗腥腴。"所论很精辟。

诗的颈联用了《淮南子·说林》中"临河而羡鱼，不如归家织网"的典故。原意是不能光有愿望而不去实践，到了作者手里，却一反其意，以临渊而不羡鱼，表达他对荣利既不动心，更不汲汲以求，自甘贫贱，安于淡泊的思想感情。在表现方法上看，这就是翻案之法，是黄庭坚所擅长使用的。如苏轼曾写《泗州僧伽塔》一诗，其中说："至人无心何厚薄，我自怀私欣所便。耕田欲雨刈欲晴，去得顺风来者怨。若使人人祷辄遂，造物应须日千变。"认为在同一时空里，人们的愿望不同，造物主不可能全都满足。针对此，黄庭坚在《宫亭湖》中却写道："左手作圆右手方，世人机敏便可尔。一风分送南北舟，斟酌鬼神宜有此。"认为造物主在同一时空内完全可以满足人们不同的愿望。翻案法显示了诗人的机智，以及对宇宙的认识水平和驾驭语言的能力，从思想渊源上看，与禅宗也有一定的联系。"丈夫皆有冲天志，莫向如来行处行"。禅宗所要求的打破偶像，不拘成法，独任性灵，正是二者互相联系的内在机制。事实上，禅家的偈颂和话头之类，也多有故作翻案的。清代梁章钜《浪迹丛谈》卷十曾记载道："诗文之诀，有翻进一层法，禅家之书亦有之，即所谓机锋也。神秀偈云：'身是菩提树，心如明镜台。时时勤拂拭，莫使惹尘埃。'六祖翻之云：'菩提本无树，明镜亦非台。本来无一物，何处著尘埃？'卧轮偈云：'卧轮有伎俩，能断百思想。对境

心不起，菩提日日长。'六祖翻之云：'惠能没伎俩，不断百思想。对境心数起，菩提作么长。'庞居士偈云：'有男不婚，有女不嫁。大家团圞头，共说无生话。'后有杨无知翻之云：'男大须婚，女大须嫁。讨甚闲功夫，更说无生话。'海印复翻之云：'我无男婚，亦无女嫁。困来便打眠，管甚无生话。'"诗家的翻案虽然不一定就从禅家来，但以黄庭坚对佛学的造诣，他之如此喜用翻案，在一定程度上，也应由此窥入。

又答斌老病愈遣闷二首（其二）[1]

风生高竹凉，雨送新荷气。
鱼游悟世网，鸟语入禅味。
一挥四百病[2]，智刃有余地[3]。
病来每厌客，今乃思客至。

注　释

① 斌老：黄斌老，文与可的侄子，善画竹，当时在此做通判。此诗作于宋哲宗元符二年（1099），当时黄庭坚谪居戎州。

② 四百病：据《维摩经》，人的身体是由四大因缘和合而成，四大的任一部分增多或减少，都会引起身体的一百零一种疾病。此举其成数而言。

③ 智刃：《维摩经·菩萨行品》中有"以智慧剑，破烦恼贼"之说。

品　评

此诗可与其本人《次韵答斌老病起独游东园二首》（其二）并观："主人心安乐，花竹有和气。时从物外赏，自益酒中味。斸枯蚁改穴，扫箨笋迸地。万籁寂中生，乃知风雨至。"也可与其《与王子飞书》相参："人固与忧乐俱生者也，于其中有简择取舍，以至于六

凿相攘，日寻干戈。古之学者，深探其本，以无诤三昧治之，所以万事随缘是安乐法。读书万卷，谈道如悬河而不知此，所谓书肆说铃耳。”诗中所说的，正是“万事随缘是安乐法”。《次韵》诗是由天籁悟入，《又答》则直陈自己的感受。沈佺期《峡山寺赋》：“凉风生于高竹。”孟浩然《夏日南亭怀辛大》：“荷风送香气，竹露滴清响。”首二句融合其语，而创造一个新的境界。尤其是“雨送新荷气”一句，以视觉、听觉来写嗅觉，耐人寻味。次联看鱼游、听鸟啼都是实有之景，却又暗用庄、释之典。《庄子·秋水》载，庄子与惠施游于濠梁之上，看到鱼游从容，曾感叹“鱼之乐也”。《观无量寿佛经》载：“水鸟树林及与诸佛所出音声，皆演妙法，与十二部经合。”鱼乐，鸟乐，是因为率性而动；而所谓率性，又是从率性之人眼中看去的，这也就是“主人心安乐，花竹有和气”的意思，体会到这一点，当然就觉世网之桎梏，禅味之可悦了。有了这一层感悟，就可以回过头来看自己，因而照应篇题“病愈遣闷”四个字。作者所体会的慧剑破烦恼，当然不仅是身体的疾病，更是心理的障碍，所以心定神明。得获自在之际，就觉状态与往日不同，期待着客人的到来了。

寄题荣州紫元大师此君轩[①]

王师学琴二十年，响如清夜落涧泉。
满堂洗尽筝琶耳，请师停手恐断弦。
神人传书道人命，死生贵贱如看镜。
晚知直语触憎嫌，深藏幽寺听钟磬。
有酒如渑客盈门[②]，不可一日无此君。
当时手栽数寸碧，声挟风雨今连云。
此君倾盖如故旧[③]，骨相奇怪清且秀。

程婴杵臼立孤难，伯夷叔齐采薇瘦[4]。
霜钟堂上弄秋月，微风入弦此君说。
公家周彦笔如椽[5]，此君语意当能传。

注　释

① 此诗写于元符二年(1099)，当时黄庭坚谪居戎州，结识了僧人祖元(荣州人)。对其为人，黄在《与荣州薛使君书》中写道："紫衣僧祖元亦周彦之族兄，抱琴种竹，有潇洒之趣，以星历推休咎，常得十之七八。"此君轩，祖元的一个轩室，以其周围多种竹，乃取《世说新语·任诞》中王徽之"何可一日无此君"语，名为"此君轩"。

② 有酒如渑：语出《左传》昭公十二年。渑水源出临淄，这里形容酒多。

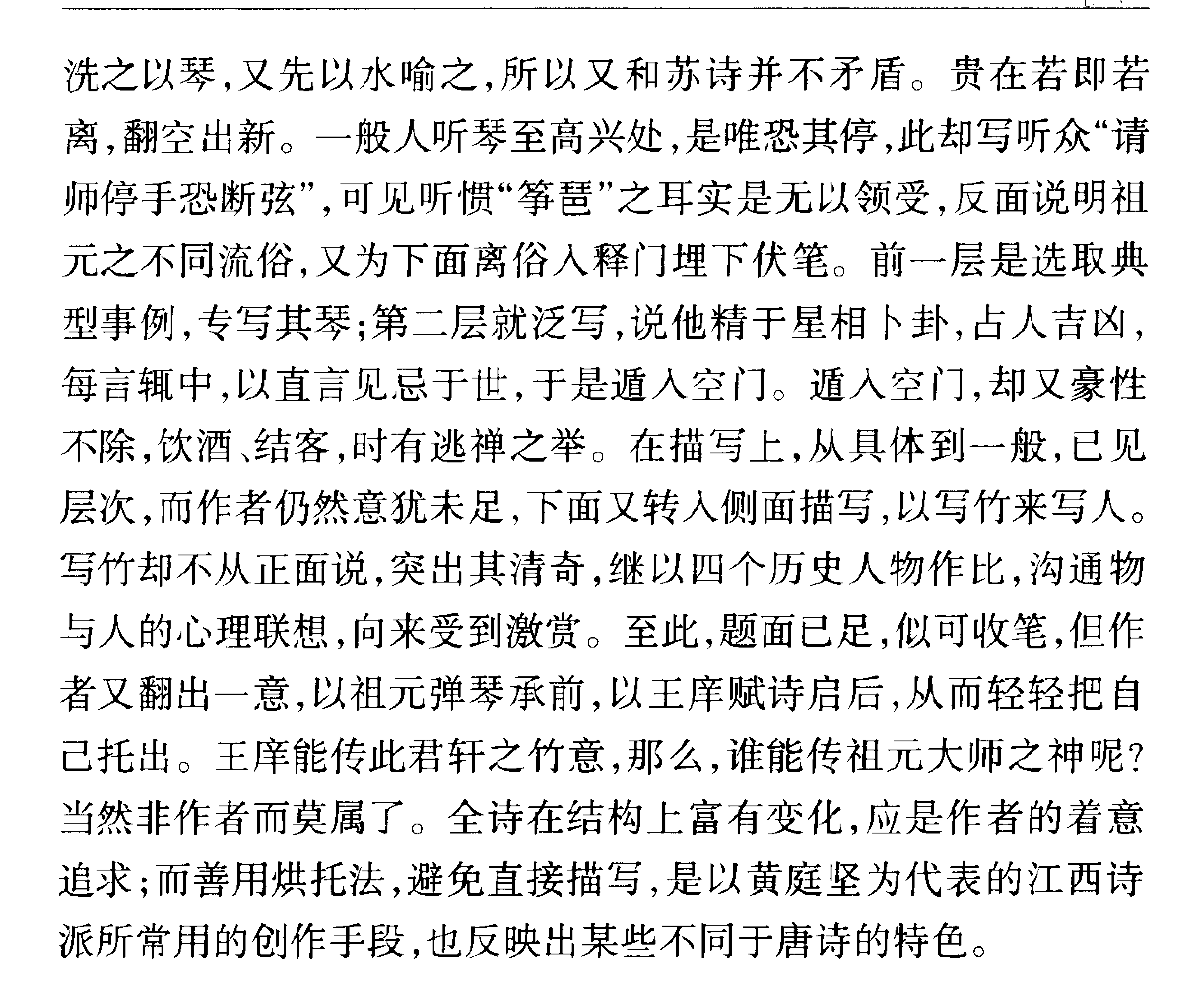
③ 倾盖：盖是车盖，意思是行道相遇，停车而语，车盖接近，表示一见如故，非常亲切。语出《史记·邹阳传》："有白头如新，倾盖如故。"

④ 这一联用了两个典故。一是程婴和公孙杵臼保护赵氏孤儿之事：屠岸贾发难，赵朔妻避难中生一男孩，程和公孙欲救此子，公孙问："立孤与死，孰难？"程答："死易，立孤难耳。"公孙就以死骗过屠岸贾，使程婴得以将此子抚养大，复仇成功。一是伯夷和叔齐不食周粟之事：二人原是孤竹君之子，周朝建立后，他们表示不合作，因而不食周粟，采薇而食，最后饿死。这是以四位有气节的历史人物比竹子。

⑤ 周彦：王庠字周彦，是祖元大师的从弟。

品　评

这首诗，描写了一个才华横溢，气节劲直的僧人形象。全诗对其形象的刻画分三个部分，简略得当，主从分明。先说他善琴，用了涧泉洗耳的比喻，非常奇妙。《西清诗话》曾记载道："六一居士尝问东坡：'琴诗孰优？'东坡答以退之《听颖师琴》。公曰：'此只是听琵琶耳。'东坡后有《听惟贤琴》诗云：'归家且觅千斛水，洗净从来筝笛耳。'""筝笛"就是"筝琶"，但苏洗之以水，黄洗之以琴。黄



洗之以琴，又先以水喻之，所以又和苏诗并不矛盾。贵在若即若离，翻空出新。一般人听琴至高兴处，是唯恐其停，此却写听众“请师停手恐断弦”，可见听惯“筝琶”之耳实是无以领受，反面说明祖元之不同流俗，又为下面离俗入释门埋下伏笔。前一层是选取典型事例，专写其琴；第二层就泛写，说他精于星相卜卦，占人吉凶，每言辄中，以直言见忌于世，于是遁入空门。遁入空门，却又豪性不除，饮酒、结客，时有逃禅之举。在描写上，从具体到一般，已见层次，而作者仍然意犹未足，下面又转入侧面描写，以写竹来写人。写竹却不从正面说，突出其清奇，继以四个历史人物作比，沟通物与人的心理联想，向来受到激赏。至此，题面已足，似可收笔，但作者又翻出一意，以祖元弹琴承前，以王庠赋诗启后，从而轻轻把自己托出。王庠能传此君轩之竹意，那么，谁能传祖元大师之神呢？当然非作者而莫属了。全诗在结构上富有变化，应是作者的着意追求；而善用烘托法，避免直接描写，是以黄庭坚为代表的江西诗派所常用的创作手段，也反映出某些不同于唐诗的特色。

呈外舅孙莘老二首(其一)①

九陌黄尘乌帽底②，五湖春水白鸥前③。
扁舟不为鲈鱼去④，收取声名四十年。

注　释

① 孙莘老：孙觉字莘老，高邮人，尝登进士第。初与王安石善，后以论事不合，历知湖、庐、苏、福等州，官至御史中丞。《宋史·孙觉传》说：“以疾请罢，除龙图阁学士兼侍讲，提举醴泉观，求舒州灵仙观以归。”这首诗就是喜其得归而作。

② 九陌：汉代长安城中有八街、九陌，这里泛指都城大路。乌帽：即乌纱

帽，通常为贵者所服。

③ 五湖：历史上的五湖有好几处，这里指太湖。《国语·越语下》记载说："范蠡……遂乘轻舟以浮于五湖，莫知其所终极。"

④ "扁舟"句用张翰（季鹰）辞官的典故。《世说新语·识鉴》："张季鹰辟齐王东曹掾，在洛，见秋风起，因思吴中菰菜羹、鲈鱼脍，曰：'人生贵得适意尔，何能羁宦数千里以要名爵！'遂命驾便归。"

品　评

此诗首句比喻孙氏为官，如行都城大道，黄尘扑面，为世俗之气所笼罩，精神上很不愉快。次句一转，用范蠡弃官而游于五湖之上的故事，表现啸傲江湖的乐趣，再将自由自在、漫无机心的白鸥与之对举，更见出对潇洒日月的向往。前两句作了铺垫，第三句遂直接点出送别之事。作者指出，主人公扁舟而归，与张翰不同，借此引起悬念，末句才直接作答，缴足题面，使人们认识到，主人公的求归不单纯是思乡，而是要告别官场，"收取功名"，去过逍遥自在的生活。

隐逸的传统，到了宋代，发展为一种社会性的退避。人们寻求出世，往往不仅是出于政治的动机，而是要在思想上跳出现实社会，追求别一境界。这首诗的主人公身在廊庙而寄心林泉，以世俗为羁绊，以出世为人性的复归，其心灵的曲线也反映了当时知识分子的共同的精神面貌。《冷斋夜话》卷二评这首诗说："山谷寄傲士林，而意趣不忘江湖。"联系他本人自赞画像所说："似僧有发，似俗无尘。作梦中梦，见身外身。"（《能改斋漫录》卷七）就可以认为，这首诗不仅刻画出了孙觉的形象，也反照出了诗人的自我形象。

这首诗在句法上也很有特色。前二句从杜甫《公安送韦二少府匡赞》中"时危兵甲黄尘里，日短江湖白发前"而来，格律工整，对仗严密，形象地铺开两幅用以对比的画面，并以突转的形式，点出

作者的用意所在。后二句则一气直下，流动顺畅，毫不费力。前后相形，严整而有变化，表现出一种错落之美。

戏答俞清老道人寒夜三首（其一）[①]

索索叶自雨[②]，月寒遥夜阑。
马嘶车铎鸣[③]，群动不遑安。
有人梦超俗，去发脱儒冠。
平明视清镜，政尔良独难。

注 释

① 关于俞清老和这首诗的本事，《王立之诗话》引黄庭坚语记载道："金华俞清老，字子中，二十年前与余共学于淮南。元丰甲子相见于广陵，自云：荆公欲使之脱逢掖，着僧伽黎，奉香火于半山寺，所谓报宁禅院者，予之僧名紫琳，字清老，无妻子之累云。去作半山道人，似不为难事。然生龟脱筒，亦难堪忍。后数年见之，儒冠自若也。因尝戏和清老诗云云。"

② 雨：落。

③ 车铎：车铃。

品 评

这首诗为打趣之作。诗人选取了俞氏为僧后的一个特定的清晨来写，生动地刻画了这位既着僧衣而又难耐寂寞的友人的形象。首二句写风吹叶落，月明夜阑之景，既渲染了庙宇的清寒，也烘托出俞氏内心的枯寂。对漫漫长夜的不耐，使他对大自然的变化更加敏感，其心境也就自然与之融合起来。与前二句侧重于静的气氛揭示，以暗示俞氏潜在的躁动不同，三、四两句集中写动态，进一步点出他的不安。清晨，前来进香的人们络绎不绝，马嘶声、车铃

声响成一片，寂静的寺院顿时热闹起来。面对这种场景，主人公的感受如何呢？诗中也没正面写，而是以“动”暗示着他本人的“不遑安”。妙在不动声色，而含义显豁。五、六两句一转，从正面提到俞氏，对这位友人委婉地嘲谑了一下。梦有两层意思。一是正面写，点出俞氏当“不遑安”之际，追忆“去发脱儒冠”之时，殆如一梦，契合着长夜过后的感受；一为侧面写，见出作者的嘲谑，意为俞氏这种举动不过是一种可笑的梦想。作为一个相知甚深的老友，作者一下子便摸到了俞氏未能脱俗的心理，而由于“索索”以下四句的交代，更使得这一描写带上了几分幽默，并逗出末二句：以看镜的细节，直接点出俞氏心理活动的结果。主人公在镜中照出了自己的光头，不仅想到，做和尚真是不容易啊！这二句，看似平淡，实际上，仔细推敲，正像一幅漫画，将主人公的形象、神态、心理全都钩勒出来，语带诙谐。同时，它也是前面六句的自然延伸，那么，主人公最后的“儒冠自若”也就是顺理成章之事了。

这首诗的结构错落有致。首二句和次二句既是对比，又是递进；五、六句宕开，末二句小结，承接处又含转折，有余不尽。全诗暗写和明写交织并用，过去与现在互相交叉，章法齐整而有变化，颇能见出作者在安排结构时的匠心。同时，全诗诙谐而不失含蓄，戏谑而不流于刻薄，气氛幽默、轻松，见出二人的密切关系，打趣的分寸也掌握得非常恰当。所以，苏轼对它非常欣赏，“屡哦此诗，以为妙也”。（四部备要本《山谷诗集注》卷十）

杨　杰

杨杰（生卒年不详），字次公，号无为子。无为（今安徽无为）人。宋仁宗嘉祐四年（1059）进士。神宗时任太常博士。元祐时任



礼部员外郎,知润州,除两浙提点刑狱。卒年七十。著有《无为集》。

东峰白云院

僧爱白云溪上飞,白云飞处敞禅扉。
莫言便是无心物,忆着故山依旧归。

品 评

僧爱白云,所以在白云飞处建了禅院,并起名为"白云",可见这一意象十分契合僧人的心灵活动。那么白云呢?白云从远处飘来,是眷恋故山,因而回归,但焉知不是对僧人的眷恋?是僧是云,实难分别。这里有了一个问题,陶潜在《归去来兮辞》中曾说:"云无心以出岫。"认为云是自由自在的,此诗却反其道而行之,偏说云亦有心,是什么缘故?其实,一切都是自性的自然流露。因为率性而发,所以忆着故山便回,正如僧爱白云,亦不妨有情,与陶潜辞中所说,并没有什么矛盾。马祖道一说:"观所见色,皆是见心。"(《五灯会元》卷三)这飞来的云,就是僧人心灵的象征。

秦 观

秦观(1049—1100),字少游,一字太虚,号淮海居士。高邮(今江苏高邮)人。元丰八年(1085)进士,任临海主簿。元祐初年,任太学博士、国史院编修官等职。由于党争,绍圣间贬官处州、郴州等地,元符二年(1099),又贬至雷州。召为宣德郎,中道卒于藤州。著有《淮海集》。

处州水南庵二首①

竹柏萧森溪水南，道人为作小圆庵。
市区收罢鱼豚税，来与弥陀共一龛。

此身分付一蒲团，静对萧萧玉数竿。
偶为老僧煎茗粥，自携修绠汲清宽②。

注　释

① 处州：今浙江丽水。宋哲宗绍圣初年，秦观由于被列为元祐党人，遭到贬谪，出判杭州。途中，又受到御史刘拯的弹劾，改贬处州监酒税。这首诗即写于处州任上。

② 修绠：汲水的长绳子。清宽：指溪水。

品　评

秦观是当时名僧道潜的好友，对佛理也进行过探究。他写的《圆通院白衣阁》说："无边刹境一毫端，同住澄清觉海间。还是此花并此叶，坏空成住未曾闲。"表明了他的心灵感悟。晚年屡遭贬谪，更是悉心向佛。这两首诗，前一首写世事烦冗，公余到这清幽的庵中坐禅，深合情性；后一首径直以蒲团生涯自况，以见出"世缘终浅道缘深"。二诗在层次上是递进，让人看出作者的主观追求。在风格上很平淡，尽管其中不无某种无奈的成份。应该指出的是，秦观晚年的生活形态和人生追求，导致了其诗风的变化。前人每认为他的后期诗风"严重高古，自成一家"，可以由此看到一点消息。这两首诗也是典型例证。



张 耒

张耒(1052—1112),字文潜,号柯山,淮阴(今江苏淮阴)人。熙宁年间登进士第。任临淮主簿,迁著作郎、史馆检讨、起居舍人。新党执政后,被列入元祐党籍,屡贬陈州、黄州等地。晚年居于宛丘,世称宛丘先生。著有《宛丘集》。

夜闻风雨有感

留滞招提未是归①,卧闻秋雨响疏篱。
何当粗息浮萍恨②,却诵僧窗听雨诗。

注 释

① 招提:指寺院,注见杜甫《游龙门奉先寺》。

② 浮萍:以水上浮萍比喻飘泊不定的生活。

品 评

和宋代许多知识分子一样,这首诗的主人公也陷入了出世与入世的矛盾中。他厌倦了那四方飘流、萍泛无根的生活,因而在置身佛寺之时,由于感受到一种心灵的净化,而有觅到归宿之感。但与此同时,耳畔还萦回着另一个声音,即治国平天下的抱负的召唤。这使他有些无所适从,于是把那种心灵的向往寄托于可待的将来。他想到,在功成身退之后,着一袭僧袍,那时再来回忆今天秋窗听雨的情形,一定是别有感触吧!其对时间的敏感和安排,使我们想起了李商隐著名的《夜雨寄北》:“君问归期未有期,巴山夜

雨涨秋池。何当共剪西窗烛，却话巴山夜雨时。”也是秋天，也是夜雨，也是预想来日对今日的回忆，二者应有渊源。惟一为寄人，一为自叹，在内容上并不相同；而风格一缠绵，一悲凉，也有区别。作者似乎很喜欢生活在回忆的情境中，他在另一首诗《怀金陵》三首(其三)中写道："曾作金陵烂漫游，北归尘土变衣裘。芰荷声里孤舟雨，卧入江南第一州。”这是北归以后所写，在对金陵的怀念中，省略了许多场景和事物，而将笔墨集中在初到金陵时的光景上，从而对后来的烂漫之游作了暗示。前一首给诗人印象最深的是“卧闻秋雨响疏篱”，后一首给诗人印象最深的是“芰荷声里孤舟雨”，以此作为沟通前后之脉，牵动全身之眼，应是作者的用意所在。所以，尽管二诗的回忆方式有所不同，但就表现手法和突出的效果而言，却反映了同样的艺术追求。

克　勤

克勤(1063—1135)，俗姓骆，字无著，彭州崇宁(今四川成都西北)人，从法演得心印。曾住金陵蒋山。

金鸭香销锦绣帷[1]

金鸭香销锦绣帷，笙歌丛里醉扶归。
少年一段风流事，只许佳人独自知。

注　释

① 金鸭：指铜质鸭形的香炉。锦绣帷：装饰豪华的帷帐，指闺房。



品 评

禅人开悟的方式多种多样，然闻艳诗而开悟，仍是比较独特。这首诗的本事见载于《五灯会元》卷十九。克勤到处参禅访道，不见悟入，乃谒五祖法演，“祖一见而喜，令即参堂，便入侍者寮。方半月，会部使者解印还蜀，诣祖问道。祖曰：‘提刑少年，曾读小艳诗否？有两句颇相近：频呼小玉元无事，只要檀郎认得声。’提刑应：‘诺诺。’师适归侍立次，问曰：‘闻和尚举小艳诗，提刑会否？’祖曰：‘他只认得声。’师曰：‘只要檀郎认得声。他既认得声，为什么却不是？’祖曰：‘如何是祖师西来意？’‘庭前柏树子。’‘聻！’师忽有省，遽出，见鸡飞上栏干，鼓翅而鸣。复自谓曰：‘此岂不是声？’遂袖香入室，通所得，呈偈曰……。祖曰：‘佛祖大事，非小根劣器所能造诣，吾助汝喜。’祖遍谓山中耆旧曰：‘我侍者参得禅也。’由此，所至推为上首。”五祖法演为那位提刑念诵的小艳诗，意思是小姐频频呼唤丫环（“小玉”原是吴王夫差女，唐代每以作为丫环的通名，所以白居易《长恨歌》中有“转教小玉报双成”之说），其实并没有什么事，只不过是想让她的情人（晋代潘岳小名檀奴，姿仪美好，所以女子常把自己所爱慕的男子称为“檀郎”）听出自己的声音而已。提刑听后，并没有多少反应，而站在一旁的克勤却因此而开悟了，他作此诗表示自己的悟境，并得到了法演的认可。诗中描写那铺设着锦绣帷帐的闺房里，香气已慢慢消散，主人公畅听笙歌，恣意欢乐，尽醉而归。言外之意是他沉醉在爱情之中，尽情地体味了恋爱的欢乐。但这里面的种种情事，种种滋味，却不能也无法向外人言说，所以是“少年一段风流事，只许佳人独自知”。就像禅门悟道，所悟的到底是什么，确是用语言说不出来的。克勤在这里是由有声之境悟到了无声之境。“频呼小玉”是声，“鼓翅而鸣”是声，对常人来说，能听声辨意，已是不易，法演却更进一步，提出“说不出来”或“不说出来”的命题，这个境界无疑更高一层。“心心相印”原

就是禅门话头，若能看一眼就会意，当然比说出来更佳，这就是为什么艳诗亦能示道的相契处。正是看到了这一点，法演称赞克勤是“非劣根器者所能造诣”。这一评价是如实的。

唐　庚

唐庚（1071—1121），字子西，丹棱（今四川眉州西）人。绍圣进士。宋徽宗时，张商英荐其才，除提举京畿常平。张商英罢相后，他也被贬至惠州。遇赦后，为承议郎，提举上清太平宫。他的诗风豪放，时人称为“小东坡”。著有《眉山唐先生文集》。

醉　眠

山静似太古[①]，日长如小年[②]。
余花犹可醉，好鸟不妨眠。
世味门常掩，时光簟已便[③]。
梦中频得句，拈笔又忘筌。

注　释

① 太古：远古。
② 小年：形容时间长，近似一年。
③ 簟：竹席。便：适宜。

品　评

从空间上说，群山环抱，一片寂静，好似万物都不存在的远古；从时间上说，无所思虑，无所用心，一天就好像是一年。在这远离



尘嚣的地方，一切仿佛都已凝固，没有名利的诱惑，没有人事的搅扰，没有烦恼的萦绕，这是作者对周围环境的渲染，更是对他自己精神状态的描写。以下就具体写其顺适：春天不是就要过去了吗？没关系，春去春来他本就认为是大自然的正常运行，对着枝头的几朵残花，照样喝得痛快；鸟啼不是打破了山间的静寂吗？也无妨，在他听来，与树头清风，草中虫鸣也没什么两样，总是天籁，不妨高眠。三、四句空间转换，视角由山间转入房里，承上“眠”字写。“躲进小楼成一统”，世味进不来，当然也就闻不到，这是饱尝世味之人的辛酸之言，也是他在这特定的时空中所体悟到的价值观。另外，盛夏时分醉卧当然已用得着竹席，但这得到清凉的，哪里只是身体呢？正是由于进入了这种顺适之态，所以即使是作诗这样的超功利之事，他也是无可无不可：“梦中频得句，拈笔又忘筌。”梦中得句似得而实失，拈笔忘筌（用《庄子》“得鱼忘筌”之典）似失而实得，他就是这样领会了人生哲学上的辩证法。这首诗是作者谪居惠州所作，另有作于同时的《栖禅暮归书所见二首》，可以参看：“雨在时时黑，春归处处青。山深失小寺，湖尽得孤亭。”“春着湖烟腻，晴摇野水光。草青仍过雨，山紫更斜阳。”其中所透露出的禅意，与此诗正是相通的。

怀　深

怀深（1077—1123），俗姓夏，寿春（今安徽寿县）人。自幼出家。十八岁时，依净照问法。后住资福寺。

示襄禅者

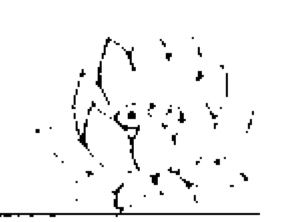
古人得后便休休，茅屋青灯百不求。
遮眼漫将黄卷展，不风流处却风流。

品　评

怎样才能悟道？怀深有自己的体会，并不吝与别的参禅之人交流。“古人得后”本应作“得古人后”，是为适合诗歌的平仄而打乱了语言结构，意思是解悟了古代禅门大德的证道奥秘感到非常满足，觉得对那些繁复的义理不必再作索解，所以居于茅屋之中，面对青灯，心境一片空明，无比顺适，百无所求。原先展读佛经，是为解无数疑惑，今得悟道之法，则一切疑惑都涣然冰释，这是以少少许胜多多许，是一个“夺胎换骨”的过程。因此，现在再来展读经卷，只是用来遮遮眼目，即信手翻翻而已，因为，真正的佛法，还要向书外去寻找啊。这正如陆游教子学诗时所说：“汝果欲学诗，工夫在诗外。”本来，青灯黄卷是林下风流的一种表现，风流的本质是证道成佛，现在扬弃书本，效果却一样，不正是“不风流处却风流”吗？我们由此生发联想，不唯参禅，其实一切人生境界都是如此，而高层次的人生境界都是诗，所以，这首诗所倡言的“不风流处却风流”，不仅有浓浓的禅意，而且也有浓浓的诗意。

吴　可

吴可（生卒年不详），字思道，号藏海居士，金陵（今江苏南京）人。宋徽宗大观三年（1109）进士。曾任团练使。著有《藏海居士集》。



学 诗 诗

学诗浑似学参禅，竹榻蒲团不计年。
直待自家都了得，等闲拈出便超然。

学诗浑似学参禅，头上安头不足传。
跳出少陵窠臼外，丈夫志气本冲天。

学诗浑似学参禅，自古圆成有几联？
春草池塘一句子，惊天动地至今传。

品　评

苏轼以其对禅学和诗学两方面的深刻造诣，曾提出“暂借好诗消永夜，每逢佳处辄参禅”的看法。其后，引起诗坛的普遍注意，渐成一时之风气。吴可在其《藏海诗话》里就说：“凡作诗如参禅，须有悟门。”他并把自己对这一问题的见解写成诗，开了宋代以这种形式论诗的先河。第一首认为诗人由模仿到新创，亦如禅家由渐修而顿悟；第二首认为诗人应勇于跳出前人窠臼，亦如禅人所富有的自我作古的精神；第三首认为自然而然是最高境界，诗禅皆然。杜甫是宋代诗人极为崇拜的对象，这里却要求“跳出少陵窠臼外”，其志甚高（参看徐增《而庵说唐诗》卷首《与同学论诗》：“学人能以一棒打尽从来佛祖，方是个宗门大汉子；诗人能以一笔扫尽从来窠臼，方是个诗家大作者。”）“春草池塘”指谢灵运《登池上楼》中“池塘生春草，园柳变鸣禽”二句，妙在“无所用意，猝然与景相遇，不假绳削，故非常情所能到”（叶梦得《石林诗话》），这也正是禅的根本

精神。在吴可之后，这样论诗的代不乏人。仅举宋代龚相和赵蕃的同题诗各三首如下。龚："学诗浑似学参禅，悟了方知岁是年。点铁成金犹是妄，高山流水自依然。""学诗浑似学参禅，语可安排意莫传。会意即穿声律外，不须炼石补青天。""学诗浑似学参禅，几许搜肠觅句联。欲识少陵奇绝处，初无言句与人传。"赵："学诗浑似学参禅，识取初年与暮年。巧匠曷能雕朽木，燎原宁复死灰然。""学诗浑似学参禅，要保心传与耳传。秋菊春兰宁易地，清风明月本同天。""学诗浑似学参禅，束缚宁论句与联。四海九州何历历，千秋万岁孰传传？"

宗　杲

宗杲(1089—1163)，俗姓奚，号妙喜，宣州宁国(今安徽宣城)人。十二岁出家，十七岁受具足戒。初参曹洞宗诸名僧，后参临济宗杨岐派圆悟克勤，得印可。初住虎丘，后至临安径山，倡导克勤禅法。因对秦桧不满，被褫夺衣牒，充军衡州，徙梅州。遇赦后，复僧服，住明州育王山，诏改住径山。宋孝宗时赐号"大慧禅师"。门人编其语为《大慧普觉禅师宗门武库》等著。

赠　别

桶底脱时大地阔，命根断处碧潭清。
好像一点红炉雪，散作人间照夜灯。

品　评

宗杲论禅主妙悟。《答张舍人状元》说："禅有多途。……或以



无言无说，坐在黑山下鬼窟里闭眉合眼，谓之威音王那畔，父母未生时消息，亦谓之默而常照为禅者。如此等辈，不求妙悟，以悟为落在第二头，以悟为诳谑人，以悟为建立。自既不曾悟，亦不信有悟底。"这首诗的前两句就是说悟后的感受，用了两个比喻，其一喻如桶底脱落，水流狂泻，顿觉空间之阔，迥异先前；其二将觉悟到生死的根本，喻如碧潭清澈，了无挂碍，一片空明。这种意象化的手法，可以变不可说为可说，正是禅门示法的巧妙手段。它的生动和形象，不唯增强了可感性，而且也与文学靠得更近。后二句表达了作者悟道后的心愿，也反映了他的某种禅学主张。红炉中有白雪，似乎不可能，但诗人正是想以此说明不可能中也存在着可能，只要启慧而开悟，就能变不可能（表面上的）为可能（实际上的）。而这智慧之光应该撒向人间，照亮众生的迷途。也就是说，不能做自了汉，而要普渡众生，拯救众生。这固然是大乘佛教的基本追求，但结合宗杲的生平，我们也能看到其中的所指。在当时的禅林，曹洞宗正觉禅师提倡"默照禅"，宗杲每与之论争。其《答陈少卿》说："近年以来，有一种邪师，说'默照禅'，教人十二时中是事莫管，休去歇去，不得做声，恐落今时。往往士大夫为聪明利根所使者，多是厌恶闹处，乍被邪师辈指令静坐，却见省力，便以为是，更不求妙悟，只以默照为极则。某不惜口业，力救此弊。"这个"不惜口业，力救此弊"，就是希望世人都能达到妙悟。从宗杲的角度来看，也就是发大慈悲，利乐有情，是"好像一点红炉火，散作人间照夜灯"。

陈与义

陈与义（1090—1138），字去非，号简斋，洛阳（今河南洛阳）人。政和三年（1113）进士。授开德府教授，迁太学博士，擢符宝郎。宋

室南渡后，任中书舍人、吏部侍郎、翰林学士、参知政事等职。今人白敦仁有《陈与义集校笺》。

怀天经、智老因访之[1]

今年二月冻初融，睡起苕溪绿向东[2]。
客子光阴诗卷里，杏花消息雨声中。
西庵禅伯方多病[3]，北栅儒生只固穷[4]。
忽忆轻舟寻二子，纶巾鹤氅试春风[5]。

注　释

① 天经：姓叶，名懋。智老：即大圆洪智，一位和尚。

② 苕溪：河名，源出浙江省天目山，流经余杭、杭州、湖州等地，进入太湖。

③ 西庵：智老所居。位于湖州东南九十里的乌镇。禅伯：形容智老精于禅学。

④ 北栅：天经所居。亦位于湖州东南九十里的乌镇。儒生：形容天经精于儒学。固穷：安于穷困，语出《论语·卫灵公》："君子固穷，小人穷斯滥矣。"

⑤ 纶巾鹤氅：是六朝以来名士喜爱的穿戴，这里比喻诗人是雅人。纶巾，用丝带做成的头巾。鹤氅，用鸟羽做成的外衣。

品　评

绍兴六年(1136)二月，陈与义寓居苕溪畔的青镇，怀念对岸的两位朋友天经和智老，因而写下这首诗。作品的开篇写时间变化，一夜之间，春水已涨，尽向东流，顿生怀友、访友之意。但笔意至此，先出一折，从自己写起。安于贫贱，甘于淡泊，在吟诗作赋的生涯中，看到杏花春雨又送来一个春天，心中充满了顺适之感。自己

如此,友人又何不然?所以下面写到禅伯之多病,儒生之固穷。实则写己即写友,写友即写己,二者交相为用,互为生发,以见出心灵的相契,见出溪涨思友的心理依据。有了前面的铺垫,末二句就顺理成章地踏上了访友的路途。至于见到友人后的情形,却全都忽略了,留给读者自己去想像。但作者另有一诗题为《与智老、天经夜坐》:"残年不复徙他邦,长与两禅同夜釭。坐到更深都寂寂,雪花无数落天窗。"其中对雨夜谈禅的描写,正可与本诗互相补充。

"客子光阴诗卷里,杏花消息雨声中"是陈与义的名句,曾经得到宋高宗的激赏。这一联,就对仗来说,除了"里"、"中"外,其余都不算工对,但也正因为如此,反映了作者在古典诗歌的对仗艺术上所作的探索,因而曾被魏庆之的《诗人玉屑》列为"宋朝警句"。方回在《瀛奎律髓》卷二十六中对此作了分析:"以客子对杏花,以雨声对诗卷,一我一物,一景一情,变化至此。乃老杜'即今蓬鬓改,但愧菊花开',贾岛'身事岂能遂,兰花又已开',翻窠换臼,至简斋而益奇也。"对仗要求和谐工稳,是六朝以来的总体趋势;但至唐代发展到极致以后,一些有创造性的诗人如杜甫、韩愈等又致力于打破已成模式化的对仗方式,力图求新求变,突破这种工稳,以求得在不平衡中的平衡。到了宋人手里,就更是有意识地忽略字面上的工稳,而着重于两句之间的内在联系。陈与义的这一联,上句写客中吟咏送日的宁静、淡泊,下联写一个清丽的境界,从而构成一个和谐的整体。至于两句之间在字面上是否的对,倒没有特别注意。从这个角度看,这联诗也反映了宋人对唐诗的发展。

灵 澄

灵澄(生卒年不详),嗣巴陵鉴禅师,住洪州泐潭。性洒脱,时

人称为散圣。

山　　居

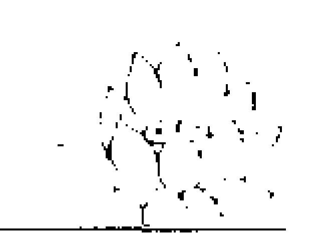
因僧问我西来意，我话山居不记年。
草履只栽三个耳①，麻衣曾补两番肩。
东庵每见西庵雪，下涧常流上涧泉。
半夜白云消散后，一轮明月到床前。

注　释

① 三个耳：编草鞋应有四个耳，前后各二个，才能连住脚而不下滑。这里说三个耳，穿在脚上必定会拖拖拉拉。

品　评

“西来意”是禅宗常见的话头，实是问佛法之意。但佛法在悟不在说，所以禅师们往往问东答西，以截断语言障。仅《五灯会元》卷九关于这一问题的对话，就有崇福演教禅师的回答：“今日明日。”大安清干禅师的回答：“羊头车子推明月。”双溪田道者的回答：“什么处得个问头来？”芭蕉山遇禅师的回答：“是星皆拱北，无水不朝东。”等等。灵澄此诗首二句也用了这一话头，但却有显隐两层意思。显意是实写自己的山居生活，说明一种“山中无历日，寒尽不知年”的状态，用以表示“无所住而生其心”，带起下文；隐意则是说明自己对“西来意”，也就是佛法大意的理解，是自己证悟之所得。所以，从形象来看，他着三耳之草履，穿屡补之麻衣，不知外物为何事；从心境来看，他信步出行，赏雪听泉，适意自在，形神俱忘；从时间来看，他白天赏云，晚上赏月，随时都有发现的喜悦。他的生活就是他的心境，他的环境就是他的生活，一切都是那么自



然，那么和谐。《五灯会元》卷九记载沩山、仰山师徒之事道："师(仰山)夏问讯沩山次，沩曰：'子一夏不见上来，在下面作何所务？'师曰：'某甲在下面，锄得一片畬，下得一箩种。'沩曰：'子今夏不虚过。'师却问：'未审和尚一夏之中作何所务？'沩曰：'日中一食，夜后一寝。'师曰：'和尚今夏亦不虚过。'"他们都在随心所欲、委运任化的生活中发现了道之真谛。从这个意义来看，灵澄的山居生活，也是"不虚过"的。另外，就诗语来看，如果说东庵喻东土，西庵喻西方，二庵所见之雪同，亦如东土、西方所见道同；上涧喻古时，下涧喻今时，上下涧所流之水同，亦如古今自性不殊；白云消散，喻看破色界，明月到窗，喻自性显现。这样，虽不免太过"粘着"，但也可聊备一说。

晏敦复

晏敦复(生卒年不详)，字景初，晏殊的曾孙。宋徽宗大观三年(1109)进士。高宗朝，任权吏部尚书等职。因不满秦桧等人的统治，以宝文阁学士出知衢州，提举亳州明道宫。晚年封为临淄侯。卒年七十。

题梵隐院方丈梅[①]

亚槛倾檐一古梅[②]，几番有意唤春回。
吹香自许仙人下，照影还容高士来。
月射寒光侵涧户，风摇翠色锁阶苔。
游蜂野蝶休相顾，本性由来不染埃。

注 释

① 梵隐院：在浙江定海。

② 亚：同压。

品 评

缪钺先生曾论唐宋诗之别道："唐诗以韵胜，故浑雅，而贵酝藉空灵；宋诗以意胜，故精能，而贵深折透辟。唐诗之美在情辞，故丰腴；宋诗之美在气骨，故瘦劲。唐诗如芍药海棠，秾华繁采；宋诗如寒梅秋菊，幽韵冷香。"（《论宋诗》）不仅风格如此，就审美取向来看，也很有区别。例如，唐人笔下，多写牡丹，而宋人笔下，则多写梅花。宋人喜爱梅花的程度，正如南宋人赵师秀所形容的："但能饱吃梅花数斗，胸次玲珑，自能作诗。"（韦居安《梅涧诗话》卷中）要想欣赏晏诗，首先得看一下宋代最富盛名的林逋的《山园小梅》："众芳摇落独暄妍，占尽风情向小园。疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。霜禽欲下先偷眼，粉蝶如知合断魂。幸有微吟可相狎，不须檀板共金樽。"晏诗对林诗既有继承又有翻案。晏诗里的这株古梅，长在寺院之中，斜欹门槛屋檐。吹香、照影，就是林诗的暗香、疏影，但梅香只许仙人欣赏，梅影只许高士游观，而不容游蜂野蝶相顾，这就明显和"霜禽欲下先偷眼，粉蝶如知合断魂"不同了。如果说，林诗中的梅像一个寒士的话，那么，晏诗中的梅就像一个高僧。你看，时与高贤名士相过从，月涧照影，苔色映姿，确实使人生出关于禅房的联想。所以，最后用神秀和慧能的偈语赞道："本性由来不染埃"，就是明确点出这一点。这就比只用僧人的清瘦与梅花相联系（如徐集孙《竹所吟稿·杜北山同石峰僧来访》："梅花同伴瘦，一瘦有谁过?"）似乎进了一步。以梅花喻修持的作品还有不少，如虚舟普度禅师的《墨梅》："常忆西湖处士家，疏枝冷蕊自横斜。精明一片当时事，只欠清香不欠花。"以画梅作喻，花之易画而



香之难形，亦正如所谓道，凡能言语叙说的，终落下乘。

杨万里

杨万里（1127—1206），字廷秀，号诚斋，吉州吉水（今江西吉水）人。宋高宗绍兴二十四年(1154)进士，任永州零陵丞。历仕孝宗、光宗、宁宗三朝，任国子监博士、太常丞、知常州、秘书少监、江东转运副使等职，以宝谟阁学士致仕。著有《诚斋集》。

和李天麟二首

学诗须透脱，信手自孤高。
衣钵无千古，丘山只一毛①。
句中池有草②，字外目俱蒿③。
可口端何似？霜螯略带糟④。

句法天难秘，功夫子但加⑤。
参时且柏树⑥，悟罢岂桃花⑦？
要共东西玉⑧，其如南北涯⑨。
肯来谈个事，分坐白鸥沙⑩。

注　释

① 佛门中以衣钵授受，以示统绪相传，但能悟入者也不必死守成法，大可径自作祖，超越乃师（此处打个比方，即原来把师父视为丘山，今则视为一毛）。这里用来比喻作诗，要有创新精神。

② 句中池有草：指谢灵运《登池上楼》中的名句："池塘生春草，园柳变鸣禽。"这一联的得来，据《南史·谢惠连传》："（灵运）尝于永嘉西堂，思诗竟日不就，忽梦见惠连，即得'池塘生春草'，大以为工。尝云：'此语有神助，非吾语也。'"杨万里之所以如此推崇谢灵运的这一联诗，也是因为其独创性。正如唐代日僧遍照金刚《文镜秘府论》南卷《论文意》所说："凡高手，言物及意，皆不相倚傍。……'池塘生春草，园柳变鸣禽'是其例也。""诗有天然物色，以五彩比之而不及。由是言之，假物不如真象，假色不如天然。如此之例，皆为高手。如'池塘生春草，园柳变鸣禽'，如此之例即是也。"

③ 字外目俱蒿：《庄子·骈拇》有"蒿目而忧世之患"之说，后世因用"蒿目"比喻关心现实的政治社会。但杨万里这里更进一步认为，诗歌表现现实最好不要直说，而应见之于言外，使读者得"味外之味"。

④ 霜螯：秋天的蟹。螯本是蟹钳，这里以局部代整体。糟：未清带滓的酒。秋天饮酒吃蟹，其乐可使人久久回味，诗人以此比喻诗歌所应达到的艺术效果。

⑤ 这两句的意思是：句法也就是作诗的技能并不神秘，只要下功夫去做，就一定能够掌握。

⑥ 柏树：据《五灯会元》卷四："（僧）问：'如何是祖师西来意？'师（赵州从谂）曰：'庭前柏树子。'曰：'和尚莫将境示人。'师曰：'我不将境示人。'曰：'如何是祖师西来意？'师曰：'庭前柏树子。'"

⑦ 桃花：据《神仙传》，志勤禅师春来在沩山见桃花绽开新蕾，乃悟万事万物都有其自然之性，应该顺其自然。这两句承前而来，认为虽然字法和句法是一种客观存在，但应该活参，否则，便不免死于句下。

⑧ 东西玉：指酒。这两句的意思是：想和你在一起饮酒论诗，无奈相距天涯，见面不易，令人遗憾。

⑨ 这两句的意思是：老朋友若是肯来谈谈作诗这件事，我们就一起坐在白鸥栖息的沙滩，共同参详参详。

品　评

宋代的江西诗人从佛教尤其是禅宗里面接受了丰富的思想，

在诗歌创作和诗歌理论的许多方面都进行了探索。杨万里虽然自称跳出了江西阵营，但他实际上是超越和扬弃，而不是完全的脱胎换骨，所以，在他的创作活动中，还能不时看到江西理论的影响。这首诗继承吕本中、曾几等人以禅寓诗、以禅论诗的传统，以“透脱”和“信手”为出发点，阐述了自己关于诗歌创作的见解。同他的许多前辈偏重于诗歌技巧不同，杨万里所强调的是创作精神，这就是打破权威、独任性灵，根据自己的时代特色和个人特色，创作出新的篇章。否则，就会像死参话头而不能证道成佛的僧人一样，永远也不会领悟诗歌王国的奥秘。从这些方面，看得出杨万里对南宋江西末流“虽左规右矩，不遗余力，而往往不知出此(按指“须于规模令大，涵养吾气”)，故百尺竿头，不能更进一步”(吕本中《与曾吉甫论诗第一帖》)的现象是极为不满的。他本人就在诗歌史上有了新的发展，创造了“诚斋体”这一独特的艺术样式。例如，他很善于用小诗来描写瞬间感受，“如摄影之快镜，兔起鹘落，鸢飞鱼跃，稍纵即逝而及其未逝，转瞬即改而当其未改，眼明手捷，踪矢蹑风，此诚斋之所独也。”(钱钟书《谈艺录》第118页)这种瞬间感受的飘忽性，有时也和禅思之来去一样无从捉摸，杨万里的特长之一就是能够及时把它抓住。

朱　熹

朱熹(1130—1200)，字元晦，一字仲晦，号晦庵，婺源(今江西婺源)人。绍兴十八年(1148)进士，任同安主簿。历知南康军、提举浙东茶盐公事、知漳州等。宁宗初，官焕章阁待制。著有《晦庵先生文集》。

春　　日

胜日寻芳泗水滨①，无边光景一时新。
等闲识得东风面②，万紫千红总是春。

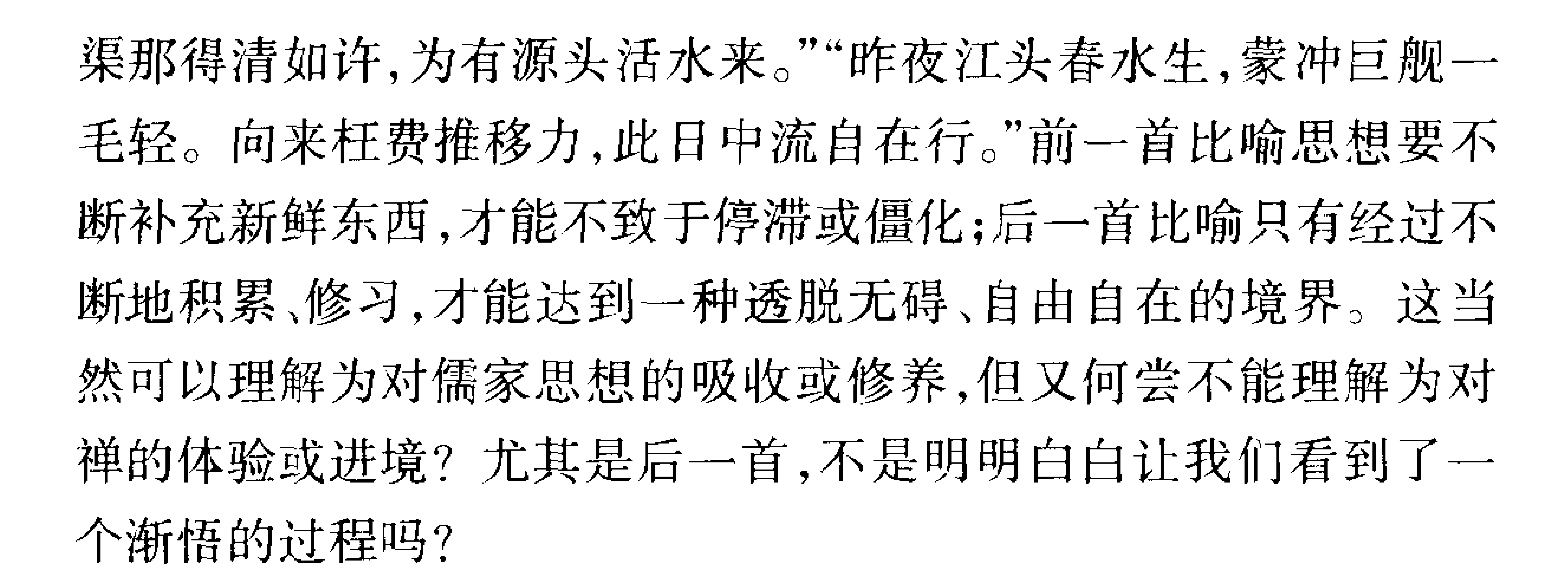
注　释

① 胜日：原指节日或亲朋相聚之日，这里指春日。泗水：发源于今山东泗水县陪尾山，因四源合为一水，故名。古时泗水流经今山东曲阜鱼台、江苏徐州，至洪泽湖畔龙集附近入淮。后河道屡有变迁。

② 等闲：寻常，随便。

品　评

朱熹是宋代哲学发展中的一个重要人物。他强调儒家的"正心诚意"之说，对"仁"的思想作了重新阐发，把北宋二程以来的理学发展到了一个新的高度。与他的许多先行者一样，他在建立自己的学说时也吸取了佛教特别是禅宗的影响。《朱子语类》卷十八曾说："今之不为禅学者，只是未曾到那深处；才到那深处，定走入禅去也。"又引述释家之言阐发其理论说："释氏云：'一月普现一切水，一切水月一月摄。'这是释氏也窥见得这些道理。"就这篇作品而言，诗人认为，万紫千红的一枝一叶，无不是春的表现，这不正是"一月普现一切水，一切水月一月摄"吗？意识到这一点，当然就会觉得"无边光景一时新"了。这是大自然的律动给诗人带来的惊喜和感悟，也是对禅理的自觉或不自觉的生发。众所周知，宋代的理学家往往轻视诗歌创作，偶有所作，也流于枯燥的说理，缺乏形象性。朱熹的诗，说理之作也不少，但经常写得带有形象思维。另如著名的《观书有感》二首："半亩方塘一鉴开，天光云影共徘徊。问


渠那得清如许，为有源头活水来。”“昨夜江头春水生，蒙冲巨舰一毛轻。向来枉费推移力，此日中流自在行。”前一首比喻思想要不断补充新鲜东西，才能不致于停滞或僵化；后一首比喻只有经过不断地积累、修习，才能达到一种透脱无碍、自由自在的境界。这当然可以理解为对儒家思想的吸收或修养，但又何尝不能理解为对禅的体验或进境？尤其是后一首，不是明明白白让我们看到了一个渐悟的过程吗？

显 万

显万（生卒年不详），字致一。住道州浯溪。工诗，曾向吕本中问学。著有《浯溪集》。

庵中自题

万松岭上一间屋，老僧半间云半间。
三更云去作行雨，回头方羡老僧闲。

品 评

这首诗的中心是要做翻案文章，焦点是一个“闲”字：是云闲还是僧闲？一般说来，人们都承认“闲云”，或“云无心以出岫”，作者也不否认这一点，所以他说“万松岭上一间屋，老僧半间云半间”，把云和僧赋予同样的品格。妙在第三句文气一转，顿翻前情。云去行雨，可见有所职司，偏又三更去，更显出不自由，因而不得不羡慕老僧之闲了。这就绝处求生，使得全篇皆活。拟人化的手法，写出云去行雨之际对老僧的顾盼以及由此产生的心灵活动，把全篇

的关系由并列式变为对比式,情与景、人与物之间显得层次分明而又意味深长,这也是作者所着意追求的艺术表现方法。

志　南

志南,南宋诗僧,生卒年及生平都不详。

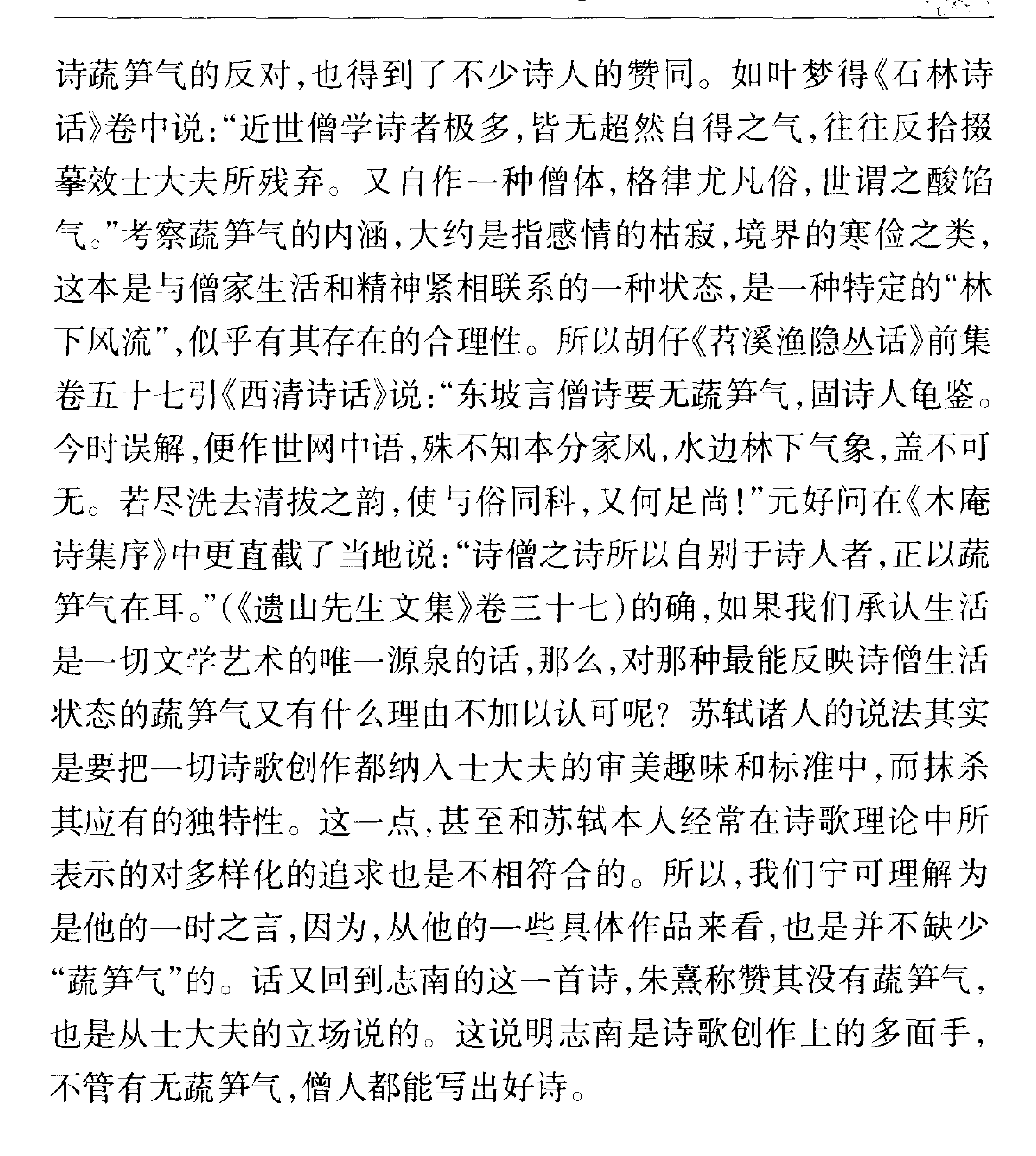
绝　　句

古木阴中系短篷,杖藜扶我过桥东。
沾衣欲湿杏花雨,吹面不寒杨柳风。

品　评

志南的生活状态已不可考,他在当时的文坛上也没有"中兴四大诗人"以及"二泉先生"诸人的风头那么健。但就这短短的一首诗,就以其对早春二月的细腻感受和真切描写,把自己的名字载入了宋代诗史。

宋人赵与虤《娱书堂诗话》卷上曾载:"僧志南能诗,朱文公尝跋其卷云:'南诗清丽有余,格力闲暇,无蔬笋气。如云:"沾衣欲湿杏花雨,吹面不寒杨柳风。予深爱之。'"朱熹激赏其诗,所使用的标准是有无"蔬笋气",实际上是宋代诗学理论探讨的问题之一。苏轼在《赠诗僧道通诗》中说:"语带烟霞从古少,气含蔬笋到公无。"自注:"谓无酸馅气也。"可能是第一个提出这一命题。他评唐代司空图"棋声花院静,幡影石坛高"二句说:"吾尝游五老峰,入白鹤院,松荫满庭,不见一人,惟闻其声,然后知此句之工也。但恨其寒俭有僧态。"(《书司空图诗》)便明确表现了这一倾向。他的对僧



诗蔬笋气的反对，也得到了不少诗人的赞同。如叶梦得《石林诗话》卷中说："近世僧学诗者极多，皆无超然自得之气，往往反拾掇摹效士大夫所残弃。又自作一种僧体，格律尤凡俗，世谓之酸馅气。"考察蔬笋气的内涵，大约是指感情的枯寂，境界的寒俭之类，这本是与僧家生活和精神紧相联系的一种状态，是一种特定的"林下风流"，似乎有其存在的合理性。所以胡仔《苕溪渔隐丛话》前集卷五十七引《西清诗话》说："东坡言僧诗要无蔬笋气，固诗人龟鉴。今时误解，便作世网中语，殊不知本分家风，水边林下气象，盖不可无。若尽洗去清拔之韵，使与俗同科，又何足尚！"元好问在《木庵诗集序》中更直截了当地说："诗僧之诗所以自别于诗人者，正以蔬笋气在耳。"（《遗山先生文集》卷三十七）的确，如果我们承认生活是一切文学艺术的唯一源泉的话，那么，对那种最能反映诗僧生活状态的蔬笋气又有什么理由不加以认可呢？苏轼诸人的说法其实是要把一切诗歌创作都纳入士大夫的审美趣味和标准中，而抹杀其应有的独特性。这一点，甚至和苏轼本人经常在诗歌理论中所表示的对多样化的追求也是不相符合的。所以，我们宁可理解为是他的一时之言，因为，从他的一些具体作品来看，也是并不缺少"蔬笋气"的。话又回到志南的这一首诗，朱熹称赞其没有蔬笋气，也是从士大夫的立场说的。这说明志南是诗歌创作上的多面手，不管有无蔬笋气，僧人都能写出好诗。

赵师秀

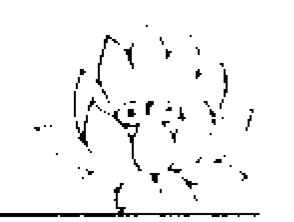
赵师秀（1170—1219），字紫芝，一字灵秀，号天乐，永嘉（今浙江温州）人。宋光宗绍熙元年（1190）进士。先后任上元县主簿，筠州幕判官等职。著有《清苑斋诗集》。

雁荡宝冠寺

行向石栏立，清寒不可云。
流来桥下水，半是洞中云。
欲住逢年尽，因吟过夜分。
荡阴当绝顶，一雁未曾闻。

品 评

此诗描写游雁荡宝冠寺的见闻和感受。首联直截了当，以特写手法，将镜头集中到一点，突出主人公的动作，并表现其凭栏而立时由触觉而引起的心灵感受。颔联将立于石栏的清寒原因作了交代："流来桥下水，半是洞中云。"这两句的结构出自杜荀鹤"只应松上鹤，便是洞中人"和于武陵"飞来南浦水，半是华山云"。但杜、于之作过于直致，缺少涵咏的余味，而经过赵师秀点化，则轻灵圆转，将小桥流水的山涧之景描写得非常传神，显然是青胜于蓝。另外，此联疑水为云，颇见主观色彩，其由望水而寻源，惟见白云缭绕，岩洞隐约，加上云与水在色、质、形等方面的相似和沟通，产生这样的联想，正是非常自然的。陈衍在《宋诗精华录》中称赞此联"在四灵中最为掉臂游行"，确能体会其妙处。景色如此美丽，入之于眼则动之于心，故颈联直接写主人公的感受："欲住逢年尽，因吟过夜分。"这是一对矛盾：一年将尽，欲住不能，舍此而去，心有未安，故不觉留连、吟咏其间而"过夜分"了。正是在这一对矛盾中，景色之美和诗人的爱赏之心都得到了充分的渲染。尾联呼应"雁荡"二字。这座位于乐清县东的山，绝顶有湖，四季不涸，春归之雁常留宿其间。因时值冬季，所以全无雁声。这固然是写实，但也突



出了环境的清寂幽静。全诗题为写寺,却无一语及寺,只是着力渲染禅林那种特有的幽寂清静,这种重神不重形的手法,正是四灵所经常使用的。

岩居僧

开扉在石层,尽日少人登。
一鸟过寒木,数花摇翠藤。
茗煎冰下水,香炷佛前灯。
吾亦逃名者,何因似此僧?

品评

赵师秀作诗,常追求"清"的美学趣味,故多写荒寒之景,凄清之情,冷寂之境。首联交代诗题。开扉于石层,所谓僻之又僻,本意即在避世,所以自然"尽日少人登"。这是说其居处之清。颔联描写鸟过藤动、藤动花落的情景,非常细腻。一个"过"字,当是反复推敲所得。一般说来,既是藤摇花落,就不当是"过",而应是"落"或"飞起"。但在那样一个清寂的环境中,"过"字显然更能见出僧人的悠然自得,与世无争。因此,在艺术上更为真实。一个"寒"字,既是写实——树已深而复绕之以藤,当然清寒;又是写意——以此烘托僧人的心迹双寂。炼字炼句亦复炼意,而又出以平淡自然,反映了作者高超的艺术表现力。这是说其环境之清。颈联承上更具体地来写僧人的生活。煎茶而取冰下水,亦略同取梅上雪,意在寄托高洁的情怀。而于饮食之中惟言煎茶一事,则突出了其生活的清苦和心性的淡泊。"香炷佛前灯"一句,呼应题中"僧"字,若无此交代,则可能将主人公误认为隐士,而非僧人了。

这又是说其生活之清。居处、环境、生活都写到了，题面已足，故尾联结以向往之情。这是以直接抒情的方式，进一步突出主题，使全诗在结构上成为一个有机的整体。

数　日

数日秋风欺病夫，尽吹黄叶下庭芜。
林疏放得遥山出，又被云遮一半无。

品　评

已经是深秋天气，病了几天的诗人更感到浓浓的秋意。走出居室，发现树上已是光秃秃的，被秋风吹落的黄叶积满了荒芜的庭院。叶落尽则林疏，这一景象虽是客观存在，但由于诗人已是数日足不出户，在他眼里，仍然具有突然性，因而显出某种动态，此即“出”字所由来。然而，真正的动景却是云。诗人惊喜的目光，刚刚穿过稀疏的林木，看到久违的遥山，却不知从哪儿飘来几朵白云，又使得它被遮住一半，若隐若现，似有似无。这首诗，捕捉的便是大自然的这种瞬间即逝的景色，非常准确，非常生动。它与禅有关系吗？

佛家认为，若想得道，必须先去妄念。《圆觉经》中说：“譬彼病目，见空中华及第二月。”又说：“此无名者，非实有体，如梦中人，梦时非无，及至于醒，了无所得，如众空华，取于虚空，不可言说。”空华(花)就是妄念。“林疏放得遥山出”。“遥山”真的“出”了吗？为何转瞬间，“又被云遮一半无”？这不正是“如梦中人，梦时非无，及至于醒，了无所得”的感受？诗人于这一有一无之间，悟到了什么？另外，佛家认为世间一切事物不能久住，都处于生灭成坏之中，正如《涅槃经·寿命品》所说：“是身无常，念念不住，犹如电光暴水幻



炎。"山也无常，云也无常，即使诗人自身，又何尝是真我？昔千代能禅师提水而桶破，顿时获大自在。赵师秀此时见林疏山出，复被云遮，亦如被当头棒喝，顿悟有即是无，无即是有，"杀空得实，杀于无我而得真我"。捕捉到大自然中转瞬即逝的禅机，诗人就到达了一个久觅不得的新境界。

当然，这首诗的禅趣并不止此，我们还可以理解为是诗人对开悟经验的描述。人所熟知，达到大悟的境界，并非轻而易举之事。人们必须训练自己，同其知性隔绝，并唤醒其知觉的潜能。在这一过程中，有时朦胧，有时洞达，有时滞碍重重，有时柳暗花明。总体的参悟感觉，经常在即将达到彼岸时，又生出几分混乱和芜杂。就是这样不断超越自我，由有限到无限，最终达到彻底的禅悟。"林疏放得遥山出，又被云遮一半无"二句，给我们的感觉，正是开悟过程中的变化无端、无从捉摸的种种现象。这本是一种只可意会的境界，诗人以比喻出之，可说是非常巧妙的。

仁者见仁，智者见智。这首诗的内涵给我们的感觉是不固定的。但正是这种不固定，能够把我们引入迷人的禅的境界。

元 肇

元肇(生卒年不详)，字圣徒，号淮海，通州(今江苏南通)人。宋理宗淳祐年间住临安灵隐寺，后移居径山。

惜 松

不为栽松种茯苓[1]，只缘山色四时青。
老僧只恐移松去，留与青山作画屏。

注　释

① 茯苓：一种药材，多生于松根之上，以多年生者为贵，是养生益寿的佳品。

品　评

此诗本事，据蒋子正《山房随笔》载：理宗妃阎氏之父阎良臣欲伐灵隐寺旁天竺山之松造功德院，元肇闻而作此诗，传入禁中，打动理宗，于是降旨阻止了阎良臣。

《五灯会元》卷一载，菩提达摩至金陵见梁武帝，“帝问曰：‘朕即位已来，造寺写经，度僧不可胜纪，有何功德？’祖曰：‘并无功德。’帝曰：‘何以无功德？’祖曰：‘此但人天小果。有漏之因，如影随形，虽有非实。’帝曰：‘如何是真功德？’祖曰：‘净智妙圆，体自空寂，如是功德，不以世求。’”按佛教的因果报应之说，积善之人必有福报。梁武帝笃信佛教，他在位时，大造佛寺，写佛经，塑佛像，剃度僧人数万，甚至四次舍身同泰寺为奴。他满心以为自己的表白会得到达摩的肯定，不料达摩却说“并无功德”。这是因为他的行为皆属有意识，有目的，有造作，是一种“有漏”（有烦恼）的善业，所以得到的是“人天小果”，并非真正的功德。真正的功德是透见自性，见性才能成佛，而见性不靠世俗的做法（如造寺写经），而必须靠悟入，以洞悉“净智妙圆，体自空寂”。由此看来，阎良臣伐松建功德院，也是属于“住相布施”的“人天小果”，境界不高，不仅是破坏了灵隐寺的环境而已。元肇的讽谕则全从侧面暗示，空际落笔，只从对大自然的热爱，即超功利的一层讲，就表现出了更高的境界，空灵的笔致很符合佛门之旨。



严 羽

严羽(1197? —1241?),字仪卿,一字丹丘,号沧浪逋客,邵武(今福建邵武)人。一生不仕,四处漫游,与戴复古诸人相交好。诗歌理论对后世影响甚大。著有《沧浪严先生吟卷》、《沧浪诗话》。

访益上人兰若

独寻青莲宇①,行过白沙滩。
一径入松雪,数峰生暮寒。
山僧喜客至,林阁供人看。
吟罢拂衣去,钟声云外残。

注 释

① 青莲宇:青色的莲花因花叶修广,青白分明,佛教中用以譬喻佛之眼睛。青莲宇就是诗题中的益上人兰若。

品 评

严羽在《答出继叔临安吴景仙书》中说:“妙喜(自注:是径山名僧宗杲也)自谓参禅精子,仆亦自谓参诗精子。”这位批评家把自己对诗的领悟比作禅师参禅,确实说出了其理论的特色。所以《沧浪诗话·诗辨》就明确提出:“大抵禅道惟在妙悟,诗道亦在妙悟。且孟襄阳学力下韩退之远甚,而其诗独在退之之上者,一味妙悟而已。惟悟乃为当行,乃为本色。”江西诗派过于注重语言的技巧,追求理性的融铸,表现为构思上、修辞上的翻空出新,在严羽看来,不

过是文字禅、公案禅，未入“第一义”。严羽希望能复归到唐人，尤其是王、孟诸人那种浑整圆融，思与境谐，神韵冲淡的诗禅倾向，达到“羚羊挂角，无迹可求”的境界。为此，他提出的方法是，既反对“以文字为诗，以才学为诗，以议论为诗”，又提倡对古人名作的“熟参”，通过反复玩味得其神，即所谓“非多读书，多穷理，则不能极其至”。这与唐代皎然《诗式》中所说：“有时意静神王，佳句纵横，若不可遏，宛如神助。不然，盖由先积精思，因神王而得乎！”正是相通的。简单地说，严羽是“以‘不说出来’为方法，想达到‘说不出来’的境界”(钱钟书《宋诗选注》)。而他本人的诗歌创作，也往往力图符合其理论。即如这篇作品，写诗人独去寻寺访僧，那泛着寒光的沙滩，随着脚步而形成的雪径，茫茫的松林，重叠的群峰，构出一幅清峭的画面。山僧喜客至，故有指点林阁之事；诗人喜寺幽，故有吟诗相酬之事。末写云外钟声，袅袅不绝，与这幅画面既相和谐，又使得个中情事有余不尽。通篇淡淡着笔，随机而发，不费力气，写得意蕴空灵，触处成趣，正是他的创作理论的具体实践。

某　尼

悟　道　诗

尽日寻春不见春，芒鞋踏遍陇头云。
归来笑拈梅花嗅，春在枝头已十分。

品　评

慧能说：“不悟即佛是众生，一念悟时众生是佛。”证道见性要

“内求诸己”，如果向外寻求，那就如《景德传灯录》卷九所云：“大安禅师造于百丈，礼而问曰：‘学人欲求识佛，何者即是？’百丈曰：‘大似骑牛觅牛。’”或者如同书卷二十九所云：“不解即心即佛，真似骑驴觅驴。”这位尼师到处寻春，见出证道之艰苦，但虽“芒鞋踏遍陇头云”，仍然一无所获，归来（喻指走向内心）后才发现，原来春天就在自己身边。没有一颗能够感知春天的心，那是到任何地方也都无济于事的。她的领悟就是“道不远人”，不能“道在迩而求诸远”，显然是参禅有得之言。另一位女子郭六芳的《舟还长沙》与此颇有相似之处：“侬家家住两湖东，十二珠帘夕照红。今日忽从江上望，始知家在画图中。”也是写平时感受不到自己身旁的美，一旦换了角度，才有所得。不过，郭诗更为强调的是心理距离所造成的审美条件，是一种对距离美的发现，与某尼的悟道诗，并非完全相同。

这首诗见载于宋代罗大经《鹤林玉露》，题为“某尼悟道”，但未言其时代，姑作为宋人，附于此。

袁 桷

袁桷（1266—1327），字伯长，号清容居士，鄞（今浙江鄞县）人。初为丽泽书院山长，元大德间，荐授翰林国史院检校官，累迁翰林侍讲学士。著有《清容居士集》。

送仪上人归天台[1]

三百六旬尘浩浩[2]，万八千丈云飘飘[3]。
手提飞锡绝江去，独饮古涧长生瓢[4]。
乳彪呼风小儿语[5]，老鹤玩月仙人舞。

空林桂落招不来，冰欹岩头断前路。

注　释

① 天台：天台山在浙江天台县西，隋代智者大师曾在此创建了天台宗。

② 三百六旬：犹言一年。旬是旬岁、旬年的意思。

③ 万八千丈：据《大明一统志》，天台山"高一万八千丈，周回八百里"。

④ 古涧长生瓢：把古涧作为长生瓢。

⑤ 彪：虎。

品　评

宋人论诗，有"诗无僧字格还卑"之说，意思是幽寂的禅林生活可为诗歌注入清气，显得高雅。所以，这一类作品中所出现的僧人形象，往往定如枯木，心境空明，呈现出一种静谧的内蕴和美感。但袁桷的这首诗，却以天风海涛之笔，把仪上人的形象写得非常飞动。那一年四季的黄尘浩浩，是他疾步如飞的行色；那天台高峰上翻腾的云霞，是他外在形态的物化。他手提锡杖，飞一般绝江而去，到处有古涧，到处可瓢饮。乳彪呼风，他视为小儿之语；老鹤翩跹，他当作仙人之舞。——何等的潇洒，何等的脱俗！写诗贵在传神。这首诗不仅写出了仪上人之神，而且也写出了作者之神，因为，诗中所表现的不仅是主人公的性格，也是作者自己的性格。另外，这首诗写得不仅豪放，而且古艳，颇有中唐李贺的风格。试比较李贺的《李凭箜篌引》："吴丝蜀桐张高秋，空山凝云颓不流。湘娥啼竹素女愁，李凭中国弹箜篌。昆山玉碎凤凰叫，芙蓉泣露香兰笑。十二门前融冷光，二十三丝动紫皇。女娲炼石补天处，石破天惊逗秋雨。梦入神山教神妪，老鱼跳波瘦蛟舞。吴质不眠倚桂树，露脚斜飞湿寒兔。"传承关系十分明显。元代李贺诗风流行一时，这也是一个显证。写僧人有气势而又古艳，这是此前所少见的，所



以值得重视。

萨都剌

萨都剌(1272—?),字天锡,号直斋。回族人,一说蒙古人。居雁门(今山西代县)。元泰定帝泰定四年(1327)进士。历任京口录事司达鲁花赤,翰林国史院应奉文字,淮西江北廉访司经历,江南诸道行台侍御史等职。著有《雁门集》。

题焦山方丈

江风入霜林,寒叶下疏雨。
萧萧复萧萧,可听不可数。
山僧亦好奇,呼童扫行路。
到处觅秋声,肩舆入山去。

品 评

中国古代文学一向有悲秋的传统。其中名篇如宋玉的《九辩》:"悲哉秋之为气也! 萧瑟兮草木摇落而变衰。憭栗兮若在远行,登山临水兮送将归。"抒写季节感受,描绘秋天景色,悲异乡之孤独,怅时序之迁移,情景俱极真切动人,千百年来为世人所传诵。但对出家人来说,秋天的到来却有着完全不同的感受。此诗从江风乍起,树林初霜写起,集中笔墨,刻画风吹叶落给人带来的感受。首联受到无可"听雨寒更尽,开门落叶深"的启发,但变曲笔为直笔,以为下文张脉,就不是简单的沿袭。次联由叶落如雨激起对大

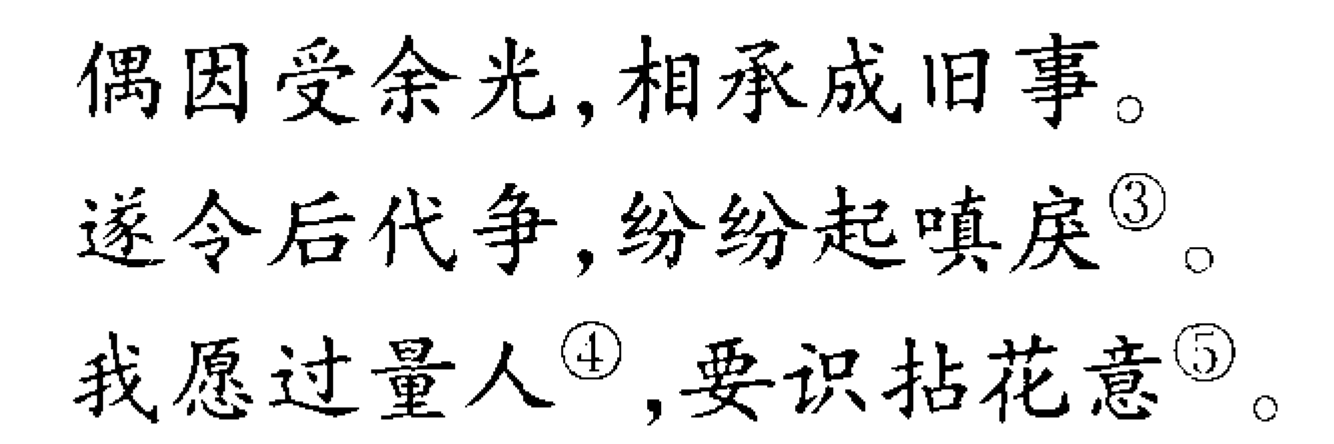
自然变化的敏感,浓缩了一个丰富的过程。这位僧人(也许还有作者)刚开始听到叶落之声,还非常好奇,一片片数来,由疏而密,最后只听得“萧萧复萧萧”,不再能辨别清楚。“可听不可数”,正是数而不得的结果。那么,这落叶声到底包含着什么样的生命律动,蕴藏着大自然的什么奥秘呢? 于是,山僧就呼来童子,在落叶中扫出一条路,和坐着肩舆的诗人一起,到山中寻觅秋声去了。在变化的大自然面前,没有错愕,没有惋惜,有的只是发现的惊喜,顺适的态度,这正是禅家之风。宋人欧阳修写有著名的《秋声赋》,可与此诗对读。赋中说:“欧阳子方夜读书,闻有声自西南来者,悚然而听之,曰:‘异哉!’初淅沥以潇飒,忽奔腾而砰湃,如波涛夜惊,风雨骤至。其触于物也,鏦鏦铮铮,金铁皆鸣;又如赴敌之兵,衔枚疾走,不闻号令,但闻人马之行声。余谓童子:‘此何声也? 汝出视之。’童子曰:‘星月皎洁,明河在天,四无人声,声在树间。’”欧阳修写的是赋,所以铺张扬厉,多方衬托;萨都剌写的是诗,所以含蓄蕴藉,点到为止。二者都很出色,又具有不同的艺术魅力。

徐　贲

徐贲(生卒年不详),字幼文,号北郭生。原居蜀,移居常州(今江苏常州)。明太祖洪武七年(1374),被荐至京。历任给事中,刑部主事,广西参议,河南左布政使等职。著有《北郭集》。

赋得释迦钵赠慧古明上人[1]

圣凡同有体,饮食必藉器。
如来制石钵,匪特传法嗣[2]。


偶因受余光，相承成旧事。
遂令后代争，纷纷起嗔戾③。
我愿过量人④，要识拈花意⑤。

注 释

① 赋得：古人诗题中的常用语，即为某物或某事而作诗的意思。

② 这四句的意思是：不管是圣人还是凡人，都有躯体，都要吃饭喝水，因而也就必须借助于一定的器物。所以，如来以钵为食器，并不是为了传法嗣的。据《金刚经》云，如来到了吃饭的时间，曾持钵到舍卫大城乞食，即诗中"制石钵"之意。"传法嗣"之事，是说东土禅宗传法，往往以衣钵为信物。宋僧契嵩《传法正宗记》卷六记载弘忍传法慧能时之言道："昔达摩以来自异域，虽传法于二祖，恐世未信其所师承，故以衣钵为验。今我宗天下闻之，莫不信之，则此衣钵可止于汝。"

③ 这四句的意思是：以衣钵相验，在东土禅宗只是一件偶然的事，岂料竟被赋予了特殊的含义，世代相传下去，致使后人为了获得正统地位，纷纷抢夺衣钵，引起无数争端。如六祖慧能得到五祖弘忍所传衣钵后，南行途中，就曾被人追杀。

④ 过量人：器识深远的人。

⑤ 拈花意：即世尊拈花，迦叶微笑之意。《五灯会元》卷一："世尊在灵山会上，拈花示众。是时众皆默然，唯迦叶尊者破颜微笑。世尊曰：'吾有正法眼藏，涅槃妙心，实相无相，微妙法门，不立文字，教外别传，付嘱摩诃迦叶。'"

品 评

北宋欧阳修、苏轼曾创为禁体诗。欧阳修的作品题为《雪》，序中写道："时在颍州作。玉、月、梨、梅、练、絮、白、舞、鹅、鹤、银等事皆请勿用。"苏轼的一篇作品题为《江上值雪，效欧公体，限不以盐、玉、鹅、鹭、絮、蝶、飞、舞之类为比，仍不使皓、白、洁、素等字，次子由韵》。由此可知，禁体所禁，一是直接形容客观事物外部特征的

词；二是比喻客观事物外部特征的词；三是比喻客观事物的特征及其动作的词；四是直陈客观事物动作的词。用唐代司空图(?)《二十四诗品》中的话，就是“离形得似”。实际上，这正是禅宗的精神。即如这首诗中所说，衣钵相传，皆是形迹，怎能作为得道的证明？是否得道，重在顿悟，重在明心见性，而不体现在衣钵一类外物上。所以，这首诗一方面对禅宗史作了简单的回顾，指出前期传法的某些方法已经脱离了禅宗本来的精神；另一方面，强调了心灵的自由和精神的独立，表示对一切偶像的冲击。联系明末狂禅的出现，此诗可谓开其先河。

王守仁

王守仁(1472—1529)，字伯安，号阳明，余姚(今浙江余姚)人。明孝宗弘治十三年(1500)进士。累官南京兵部尚书兼都察院左都御史，封新建伯。从三十四岁即专志授徒讲学，从事教育二十余年，建立了许多书院。著有《王文成公全书》。

示 诸 生

尔身各各自天真，不用求人更问人。
但致良知成德业，漫从古纸费精神。
乾坤是易原非画①，心性何形得有尘？
莫道先生学禅语，此言端的为君陈。

注 释

① 乾坤是易：乾坤即天地，又可解为《周易》中的两种卦象。这里的意思



是说，乾坤的道理本是易简广大的，并不复杂，用心灵即可感知，不是《周易》中那样的卦象可以画出来的。

品 评

王阳明所创立的心学，基本内容是所谓“致良知”，而这一概念，又几乎与禅宗的思想完全相同，毫无二致。王阳明认为，人心本性自足，但“圣人之心，纤翳自无所容，自不消磨刮；若常人之心，如斑垢驳杂之镜，须痛加刮磨一番”（《答黄宗贤应原忠》）。所以，“君子之学，惟求得其心”（《传习录》下）。其方法则是向内用功，不必外求；禅宗则认为，佛性本自清净，为烦恼所覆，故不能自见，所以要明心见性，识得本我。慧能就曾说：“世人性净，犹如青天，惠如日，智如月，知惠常明。于外著境，妄念浮云盖覆，自性不能明。故遇善知识开真法，吹却迷妄，内外明彻，于自性中，万法皆见。”（《坛经》）这就是诗中“尔身各各自天真，不用求人更问人”的意思。王阳明认为，应该突破经典的束缚，相信自己心中所悟，甚至说“记诵之广，适以长其教也；知识之多，适以行其恶也；闻见之博，适以肆其辩也；词章之富，适以饰其伪也”（《答顾东桥书》）。禅宗则认为，应该不依经教，直指心源，沉迷经藏是失了自我，因而甚至把十二部经视为拭疣纸。这也就是诗中“但致良知成德业，漫从古纸费精神”的意思。可见，王阳明确是受到禅宗的很大影响。这一点，他本人也承认：“不思善，不思恶时，认本来面目，此佛氏为未识本来面目者设此方便，本来面目，即吾圣门所谓良知。”（《答陆原静书》）他把这思想以诗的形式写给学生，应该是取其易上口，易记诵的长处，可见其治学的用心良苦。

何景明

何景明(1483—1521),字仲默,号大复,信阳(今河南信阳)人。明孝宗弘治十五年(1502)进士。授中书舍人,官至陕西提学副使。著有《大复集》。

亮公房雨后

夕宿西林院,萧萧竹树分。
风雷回骤雨,星月度微云。
妄色空中灭,名香静处闻。
早知禅可托,未忍去人群。

品　评

写诗,贵在所选之景与所表之意和所抒之情的相合无间。这首诗是诗人夜宿僧寺,感到神朗气清,有所悟入的一段经历,那风雷一霎,复又星月皎然,微云暗度,一片静谧的景象,正是由红尘中奔波而来的主人公心性得到净化的一种象征,妙在恰是山中实景,丝毫也不勉强,所以才能灭妄色而闻名香。风雷骤雨以比妄色,“空”字一语双关,雷过雨散,天空复归于明净,此为“空中灭”;而进一层的意思,则表达了佛家的“色空”观:只有空,才能灭色。这也把形象和理念结合得非常完美。西林寺在庐山,何景明写此诗的时候,一定会想起他的前辈苏轼的名篇《题西林寺壁》:“横看成岭侧成峰,远近高低各不同。不识庐山真面目,只缘身在此山中。”所



以他在景物描写中也像苏轼一样,赋予了哲理。另外,诗中描写景象的突然转换,即诗评家所谓“语未了便转”,也来自苏轼的启发。如《六月二十七日望湖楼醉书》:“黑云翻墨未遮山,白雨跳珠乱入船。卷地风来忽吹散,望湖楼下水如天。”黑云还未来得及遮山,骤雨已打在船上,忽然又吹来一阵风,将黑云骤雨一并吹散,于是呈现在眼前的,是水天合一,一片宁静。这也正是“风雷回骤雨,星月度微云”二句所表达的效果和意境。

法杲

法杲(生卒年不详),字雪山,号雪山法师。出家于吴门云隐庵。至无锡华藏寺参雪浪大师,得心印。

咏竹

最爱南崖竹,萧萧遍法堂。
因风调绿影,乘月度空香。
叶拂溪云乱,梢凌石壁长。
夜深魂梦里,秋雨到绳床。

品评

竹是古代诗人喜爱吟咏的题材,在不同的诗人笔下,有不同的写法。如宋代王禹偁的《官舍竹》:“谁种萧萧数百竿?伴吟偏称作闲官。不随夭艳争春色,独守孤贞待岁寒。声拂琴床生雅趣,影侵棋局助清欢。明年纵便量移去,犹得今冬雪里看。”以竹的孤傲清

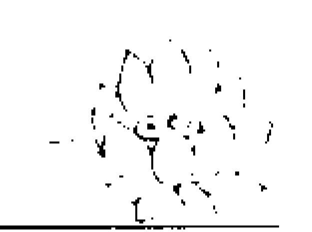
高以喻自己的操守。又如清代郑板桥的《题画》:“秋风昨夜渡潇湘,触石穿林惯作狂。惟有竹枝浑不怕,挺然相斗一千场。”更是写出了竹的劲节之品。而在僧人法杲的笔下,表现又有不同。既是南崖之竹,就不可能遍于佛堂之上,这里无疑是用了象征手法,让我们想起“青青翠竹,尽是法身”的名言。以下就夜色写。一个“调”字,把月色中竹丛随风摇曳的景象写得非常生动;一个“空”字,更是真幻相间。竹子的心是空的,夜幕下,竹香若有若无,所以说“空香”;另外,佛家言空,辅以月光之色界,恍惚中,似有一种渺远的灵光,神秘而又清新。颔联进一步细腻刻画:枝叶劲挺,溪云拂之而乱,石壁形之而长,这也是南崖之竹突出的特征。末联更以秋雨打竹,夜深入梦,回应了首联,渲染对竹之爱。在这首诗中,通篇洋溢着爱竹之情,而又回避了一般作家所经常赋予的社会品格,强调的是其自然形态,以寄托出世者的情怀。这,或许就是这篇作品的独特之处。

袁宏道

袁宏道(1568—1610),字中郎,号石公,公安(今湖北公安)人。明万历二十年(1592)进士。历任吴县令,顺天府学教授,礼部主事等,官终吏部稽勋郎中。他是公安派的代表人物,与兄宗道、弟中道合称“公安三袁”。著有《袁中郎全集》。

丁酉初度(其四)[1]

天涯随处是生缘,阔帽宽衫似老年[2]。
算马与人三十口,卖奴及宅五千钱。



一心槁木寒灰去，几度披书抱酒眠。
古佛阁前温坑里，拽将红袖夜谈禅。

注 释

① 丁酉：即万历二十五年(1597)十二月初六，是袁宏道三十岁生日。

② 阔帽宽衫：万历二十四年(1596)，袁宏道在吴县令任上，因与上司论事不和，又患疟疾，所以辞官，漫游于外。换去官服，穿上便服，所以说是"阔帽宽衫"。

品 评

明代中叶以来，吸取了禅宗思想的程朱理学得到了进一步的发展，演化为王阳明的心学，极大地推动了思想界的解放。禅宗的打破偶像，肯定自性的精神，客观上适合了那样一个特定的时代，所兴起的放任适性之风，又反过来影响了禅宗本身，因而形成了禅宗史上著名的狂禅思潮。早耽禅悦，晚归佛门的李贽当有人"执经请问"时，"辄奋袖曰：'此时正不如携歌姬舞女，浅斟低唱。'诸生有挟妓女者，见之，或破颜微笑曰：'也强似与道学先生为伴。'"(《列朝诗集小传》闰集《卓吾先生李贽》)达观和尚则明确提出"情有者理必无，理有者情必无"。这种情形刺激了禅门中呵佛骂祖，随意任性的倾向，使得"我心即佛"的理念发展为随心所欲甚至纵欲。在当时耽禅的士大夫中，袁宏道是比较突出的一位。这位被李贽赞为可以荷担禅宗"入微一路"(《公安县志·袁宏道传》)的公安巨擘，对自己的禅学极端自信，曾自许为当时禅学领袖："每笑儒生禅，颠倒若狂醉。除却袁中郎，天下尽儿戏。"(《别石篑》)并自述："仆自知诗文一字不通，唯禅宗一事，不敢多让。当今劲敌，唯李宏甫先生一人，其他精炼衲子，久参禅伯，败于中郎之手者，往往而是。"但他的修禅情形，正如其兄宗道在〈西方合论原序〉中所说：

“(中郎)虽世情减少,不入尘劳,然嘲风弄月,登山玩水,流连文酒之场,沉酣《骚》、《雅》之业。懒慢疏狂,未免纵意。”所以他后来有所反省,说自己“十年学道,堕此狂病,后因触机,薄有省发,而自视庸庸,皈心净土”(《西方合论序》)。但他所浸染的狂禅已经不可避免地在其生活中打下烙印,因而也就不可避免地在其创作中打下了烙印。在这首诗中,他说自己四方漫游,到处随缘,尚是禅门中的正常说法。但“算马与人三十口,卖奴及宅五千钱”就不免游戏的态度,而刚以修行的槁木寒灰作喻,似乎身心俱寂,马上又转为诵读佛书时的抱酒而眠。最后更加变本加厉,竟然把古佛阁当做温柔坑,一边美女在怀,一边论道谈禅。这种生活状态可以用一个逻辑学上的公式来证明:“平常心是道”,凡率性而行就能成佛,声、色之求是人的天性,所以,追求声、色也能成佛。这与原始佛教的禁欲主义相去何止十万八千里!但这确是袁宏道的理论所引导的实践,也是当时禅林、士人的一个侧面的反映。联系他本人的《过云栖,见莲池上人有“狗、丑、韭、酒、纽”诗,戏作》二首:“钱塘江上云如狗,一片顽石露粗丑。苦竹丛丛一岭烟,毛松落落千行韭。道旁时榜赵州茶,室中不戒声闻酒。更问如之与如何,便是颈上重加纽。”“少年曾盗子胡狗,父母不容亲戚丑。每到僧房索布衣,更向佛头种葱韭。读书十年未识字,持戒三生不断酒。恁有一般可笑人,逢着师尼便解钮。”对这一点就看得更清楚了。

达摩影石[1]

禅月罗汉天下绝[2],螺烟渗石光不灭[3]。
面纹漆黑眼生稜[4],衲衣袖展秋云洁。
幅巾谈道老先生,以刀割影影愈彻[5]。



如虫蚀木偶成文，镜花岂必生枝节[6]？
中山废圃石如铁，白浪缠身卷飞雪[7]。
移向山中作一盆，飘然乘风苇可折[8]。

注 释

① 达摩影石：据说达摩至建业见梁武帝，论道不合，于是就渡江至嵩山少林寺，面壁终日。天长日久，身影嵌入石中，永不磨灭。现在少林寺仍有这一处遗迹。

② 禅月：后梁贯休善画罗汉，吴越王钱镠赐以禅月大师之号。

③ 螺烟：即螺黛，古时画眉用的青黑色颜料。这两句是说石上的达摩形象，像贯休所画罗汉一样，卓异不凡，颜色如新，永不磨灭。

④ 稜：石头的角，比喻威严。

⑤ 作者自注："有大儒欲辟异端，刮其影不能尽，乃止。"

⑥ 这两句的意思是：达摩影石不过是石头的纹理偶然如此，和合而成，就像虫子蚀木一样，本出于天然。从本质上说，也就如地、火、水、风这四大，所组成的东西原是像镜花水月般虚幻，又何必认死理呢？

⑦ 这两句的意思是：这块如铁般的石头弃置在嵩山荒野之中，达摩一苇渡江，带着一身白浪，不会是这种颜色。

⑧ 这两句的意思是：达摩若是乘苇而去，将此石带到山中，这里就不会有所谓达摩影石了。还是说的镜花水月之意。

品 评

自从佛教传入中国，相当长的一段时间里，受到传统儒学的抵制。分歧的焦点一是佛陀系胡人，应严华夷之辨；二是佛教提倡出家，违反了孝道。此外还有沙门是否应该礼敬王者等。中唐以后，尤其是宋代以来，一方面，一些佛教理论家对原有思想作了调整和重阐，如北宋释契嵩就把佛教的五戒十善与儒家的忠孝仁义视为一体；另一方面，宋明理学也从佛教特别是禅宗之中吸取了很多精

神,创建了一种独特的思想体系。这样,儒、释二家基本上表现出互相吸收,互相融摄的倾向。但是,尽管如此,儒生中反佛的势力仍然一直存在。这首诗中的那位"大儒",将佛教视为异端,以致于要把石上的达摩之影像刮尽,就是一例。诗人以对比的笔法,一方面是面纹漆黑,双目放光,潇洒飘逸的达摩,一方面是幅巾宽袖,道学气十足的老儒;一个默而有道,云水形迹,一个口出大言,堕入理障。作者虽未置一辞,但褒贬之意,尽在其中,而出笔则幽默诙谐,收放自如,具见公安派性灵之旨。明代末年,受到禅学影响的王学在社会上已颇具规模,但仍有老儒如此,这就使我们透过一个特定的窗口,看到了当时思想界的复杂性。

元　镜

元镜(1577—1630),俗姓冯,建阳(今福建建阳)人。得慧经印可,属曹洞宗一系。

夜来独自上西楼

夜来独自上西楼,却喜新秋月正幽。
试把玉箫吹一曲,惹他寒心多少愁。

品　评

这首诗是为如下一段公案作的颂:"越九年,(达摩)欲返天竺,命门人曰:'时将至矣,汝等盍各言所得乎?'时有道副对曰:'如我所见,不执文字,不离文字,而为道用。'祖曰:'汝得吾皮。'尼总持曰:'我今所解,如庆喜见阿閦佛国,一见更不再见。'祖曰:'汝得吾



肉。'道育曰:'四大本空,五阴非有,而我见处,无一法可得。'祖曰:'汝得吾骨。'最后慧可礼拜,依位而立。祖曰:'汝得吾髓。'乃顾慧可而告之曰:'昔如来以正法眼付迦叶大士,展转嘱累,而至于我。我今付汝,汝当护持。'"(《五灯会元》卷一)这一段颇似《论语》"子路、冉有、曾西华侍坐章"中"各言尔志"的记述,道出了禅人悟道的不同境界。道副提出"不执文字,不立文字",本来很符合禅宗的精神,但他说了出来,未免落了语言障。尼总持说她的心灵活动如念佛者一念往生阿闳佛国一样,描述不出。这虽然较道副较深一层,但她还是用了一个比喻,这实际上也就是描述。道育说"四大(地水火风)本空,五阴(色受想行识)非有",一切皆空,所以是"无一法可得",没有所得,所以不需要证明什么。这又较尼总持深了一层。但他说"无一法可得"时,就是有了"无"的观念。有"无"便有"有",所以"空"的仍不彻底。只有二祖慧可一言不发,以礼拜作答,深契禅宗"不立文字"之旨,所以达摩认为他得到了禅的精髓,从而把衣钵传给了他。现在来看元镜的诗。乍看似与这段公案相距较远,而当我们知道了它出自李煜著名的《相见欢》时,便能理解了。李词如下:"无言独上西楼,月如钩。寂寞梧桐深院锁清秋。剪不断,理还乱,是离愁,别是一番滋味在心头。"正因为"别是一番滋味在心头",无从说起,无法表达,所以是"无言",这也正是独上西楼,低吹玉箫的诗歌主人公的心态,所以说"惹他寒心多少愁"。沈际飞评价李煜这首词道:"七情所至,浅尝者说破,深尝者说不破。破之浅,不破之深。"也可以移评元镜的诗。而这种写情的只可意会,不可言传,无疑深契禅宗的精神,所以可为"二祖得髓"这段公案作颂。

钱谦益

钱谦益(1582—1664),字受之,号牧斋,又号蒙叟、东涧遗老,常熟(今江苏常熟)人。明神宗万历三十八年(1610)进士,官至礼部侍郎。南明福王时,任礼部尚书。清世祖顺治二年(1645)降清,任礼部侍郎,不久即称病去职。钱谦益是当时诗坛的代表人物之一,著有《初学集》、《有学集》等。

就医秦淮寓丁家水阁绝句三十首(其七)

后夜繙经烛穗低①,首愣第十重开题②。
数声喔喔江天晓,红药阶前旧养鸡。

注　释

① 繙:翻覆。

② 首楞第十:即《首楞严经》第十卷。当时钱谦益著《楞严蒙钞》已至第十卷。这两句作者自注:梦中得二句。

品　评

已是下半夜时分,烛穗渐低,说明灯下已干了不少时间,而作者仍不休息,完成《首楞严钞》第九卷后,又开始了第十卷的撰写。不知不觉间,耳畔传来数声啼鸣,原来是阶前芍药旁旧时养的公鸡在报告着黎明的到来。从表面上看,这是诗人自述著书之勤,实际上,暗寓故国之思,复明之志。比较明显的,“红药阶前”即出自谢朓《直中书省》中“红药当阶翻”一句,表示不忘故国故君之意。但



鸡鸣报晓，从语典上说，又正与《楞严经》卷十中的一段有关："彼善男子修三摩提，行阴尽者，诸世间性，幽清扰动，同分生机，倏然隳裂，沉细纲纽，补特伽罗，酬业深脉，感应悬绝。于涅槃天，将大明悟，如鸡后鸣，瞻顾东方，已有精色。六根虚静，无复驰逸，内外湛明，入无所入。深达十方十二种类，受命元由，观由执元，诸类不召。于十方界，已获其同，精色不沉，发现幽秘。"原意是修行至一定程度，发大明悟，妙性将现，就能像雄鸡在昏夜中看到东方已有精色，即将打鸣，发现佛性之幽秘。这昏黑的天，就是当前的局势。鸡虽后鸣，终于将鸣，以喻明朝的复兴。钱谦益虽屈节降清，但心中不无苦闷，后来更存反清复明之心，此诗亦可为一证。而从佛教中立意，却是非常独特的。

吴嘉纪

吴嘉纪（1618—1684），字宾贤，号野人，泰州（今江苏泰州）人。少时曾习举子业。明亡后，一度参加过抗清活动，后隐居乡里，绝意仕进。著有《陋轩诗集》。

雪夜闻钟

雪钟声难远，犹能醒静客。
哽咽如泉到，衰林尽为白。
开户觅余音，满目太古色。
立久耳目寒，身忽为枯石。

品 评

僧寺钟声是诗人们所喜爱描写的，本书所选，也屡能见到。但在一般诗人笔下，钟声往往清扬、悠远，带有高致远韵，而吴嘉纪所写，却是那样滞涩，那样沉重。这是一个雪夜，纷飞的雪花似乎要将世界整个遮住，以致于寺钟好像在挣扎着发出低闷之声。诗人平日一定常有闻钟之事，所以此时感到一种不同的体验。无寐而出门，林外一声响至，如幽咽寒泉，低缓滞重，飘过树林，那一片缟素，益显衰败。循余音而望，到处混沌，白茫茫的大地，如太古之静寂、空无。耳之所闻，目之所见皆如此，久久沉浸其中，终于感到寒意，于是“身忽为枯石”。身为枯石，也可说是一种入定，他想了些什么，又悟到了什么？诗中没有明说，留给读者去想像。境由心生，作为一个亡国遗民，他又怎么还能有幽闲的心致？所以，正如王国维所说：“一切景语皆情语也。”值得特别提出的是诗人描写寒钟所采用的以声见色，以色写声的方法。屈原《九歌·湘夫人》写道：“帝子降兮北渚，目眇眇兮愁予。袅袅兮秋风，洞庭波兮木叶下。”前人曾以之入画。风不易画，乃以水形之，所以吴子良《林下偶谈》卷一评为“模写无穷之趣，如在目前”。此诗写钟声，钟声无形，乃以泉、林诸物形之，正是借鉴了这种表现方法，取得了很好的审美效果。

王士禛

王士禛(1634—1711)，字子真，一字贻上，号阮亭，别号渔洋山人。新城(今山东桓台)人。清世祖顺治十五年(1658)进士。授扬州推官。历任礼部主事，国子监祭酒，詹事府少詹事兼翰林院侍讲学士，官终刑部尚书。著有《带经堂集》，编有《唐贤三昧集》等。



早至天宁寺

凌晨出西郭，招提过微雨。
日出不逢人，满院风铃语。

品 评

刚刚凌晨，诗人就来到天宁寺。不知什么时候，天上飘来一阵微雨，整座寺院笼罩在一片朦胧之中。转瞬天晴日出，而寺中仍然阒无人迹，只听见满院风铃，叮当作响。诗很短，却包孕丰厚，兴象超妙，含蓄蕴藉，启人回味。诗人出郭，是游寺还是访僧？寺僧不见，是游于外还是定于内？说是无人，却又有风铃声声，这寺中是空还是非空？风铃之语，又暗示着什么内容？所有这一切，诗中似言及，又似一无所言，正是“作者之心何必然，读者之心何必不然”，开拓出一个很广的想像空间。王士禛在创作上提倡神韵说，追求王、孟胜境，要求达到司空图所说的“不着一字，尽得风流”，严羽所说的“羚羊挂角，无迹可求”的境界。他曾经阐述自己的审美理想道：“如（王维）‘雨中山果落，灯下草虫鸣’，‘明月松间照，清泉石上流’；以及太白‘却下水晶帘，玲珑望秋月’；常建‘松际露微月，清光犹为君’；孟浩然‘樵子暗相失，草虫寒不闻’；刘昚虚‘时有落花至，远随流水香’，妙谛微言，与世尊拈花，迦叶微笑，等无差别。通其解者，可语上乘。”（《带经堂诗话》卷三微喻类）这首诗，和其他许多追求神韵的作品一样，就是他的这种审美理想的具体实践。

再过露筋祠[1]

翠羽明珰尚俨然[2]，湖云祠树碧如烟。
行人系缆月初堕，门外野风开白莲。

注　释

① 露筋祠：在今江苏高邮。王象之《舆地纪胜》记载："露筋祠去高邮三十里。旧传有女子夜过此，天阴蚊盛，有耕夫田舍在焉。其嫂止宿。姑曰：'吾宁死不失节。'遂以蚊死，其筋见焉。"

② 翠羽：指头饰。明珰：指耳环。

品　评

这首诗首句写祠中神像，采取了避实就虚之法。诗人不直接描摹神像塑造得如何，她的仪容怎样，而只是用一些美丽的妆饰来衬托她的风姿，则神像之美就不言而喻。起句点题，下三句就宕开去写。祠在湖边，湖上的云，祠畔的树，四望一碧，如在雾中，景色幽美，情韵飘渺。而诗人经过这里，停船夜泊的时候，正值月落。祠门之外，平野的风徐徐地吹拂着。这时，白莲开放了。静夜残月，郊野微风，行人远来，白莲正放，这是多么美好的境界！诗人所面对的是一个为了所谓贞节而牺牲了性命的女子，但他巧妙地避开了对这一问题的正面议论，而是从题外取神，着重于祠堂外边景色描写，而以白莲暗喻这位姑娘的纯洁而已。这种手法，在作者是若有若无，在读者可见仁见智，但都情景交融，泯合无间。晚唐陆龟蒙有一首题为《白莲》的诗："素花多蒙别艳欺，此花真合在瑶池。无情有恨何人见？月晓风清欲堕时。"咏白莲花，却几乎完全没有花费笔墨去刻画其外形，而是集中力量去描写它的神态和性格。



这种遗貌取神的写法,与王诗如出一辙,可见二者的渊源,唯一写人,一咏物而已。事实上,王士禛自己也曾说:"余谓陆鲁望(龟蒙字)'无情有恨何人见,月白风清欲堕时'二语,恰是咏白莲,移用不得,而俗人议之,以为咏白牡丹、白芍药亦可。此真盲人道黑白。在广陵有题露筋祠绝句,……正拟其意。一后辈好雌黄,亦驳之云:'安知此女非嫫母(古代著名的丑女),而辄云翠羽明珰耶?'余闻之,一笑而已。"(《渔洋诗话》)这说明,王氏是有意向陆龟蒙学习,脱略形似;而即使如那一"后辈"所说,此女极丑,为诗人的主观感情服务,又为何不能把她写得很美丽呢?这也是遗貌取神。(参看沈祖棻《唐人七绝诗浅释》)我们还要强调的是,这首诗也是其神韵说的体现。他曾多次提出得意忘言,兴会神到,认为"舍筏登岸,禅家以为悟境,诗家以为化境,诗禅一致,等无差别"(《带经堂诗话》卷三微喻类),反复标榜"不着一字,尽得风流"。这首诗的空际落笔,想落天外,注重风神,为知行的统一提供了一个证明。

郑 燮

郑燮(1693—1765),字克柔,号板桥,兴化(今江苏兴化)人。清高宗乾隆元年(1736)进士。历知范县、潍县,因得罪豪绅而去职。善画,为"扬州八怪"之一。著有《郑板桥集》。

赠勖宗上人(其一)①

罨画溪边髻尚髫②,便拈荷叶作袈裟。
一条水牯斜阳外,种得山头十亩霞。

注　释

①勖宗上人：郑板桥在北京结识的僧人。②罨画溪：疑为溪名。罨画：杂色的彩画。髽：以麻束发。

品　评

这首诗的内蕴，表现的是佛教的掌故。《五灯会元》卷三："师（南泉普愿禅师）将顺世，第一座问：'和尚百年后向什么处去？'师曰：'山下作一头水牯牛去。'座曰：'某甲随和尚去还得也无？'师曰：'汝若随我，即须衔取一茎草来。'"又《五灯会元》卷九沩山禅师曾说："老僧百年后，向山下作一头水牯牛。左胁下书五字，曰：'沩山僧某甲。'当恁么时，唤作沩山僧又是水牯牛，唤作水牯牛又是沩山僧。毕竟唤作什么即得？"两位禅师的话，都是为了说明在自性本体上，人和牛完全相同，并无二致。作者用在这里，是赞美勖宗上人生有慧根，与佛有缘，所以小小年纪就知披荷叶为袈裟。可是，在诗人笔下，这个本来带有理念化的题材，被他表现得多么生动啊！夕阳西下，溪水如蓝，山头放牛的小小少年，身披荷叶，沐浴在满天的红霞之中。一个"种"字，用得极其鲜活，将映在山坡上的那如桃花般灿烂的霞光写得非常传神，又符合农家的特点。写景是为写人服务的，诗中所出现的四个意象，溪水见其明净，荷叶见其清纯（这让我们想起《离骚》中"制芰荷以为衣兮，集芙蓉以为裳"的描写），水牯见其悠闲，红霞见其生机。即使不解其言外之意，直观地欣赏，亦能获得很好的审美享受。

张问陶

张问陶（1764—1814），字仲冶，一字柳门，又字乐祖，号船山，

遂宁(今四川遂宁)人。清高宗乾隆五十五年(1790)进士,授翰林院庶吉士。历任御史,吏部郎中、莱州知府等职。著有《船山诗文集》。

禅悦二首

蒲团清坐道心长,消受莲花自在香。
八万四千门路别,谁知方寸即西方。

门庭清妙即禅关,枉费黄金去买山。
只要心光如满月,在家还比出家闲。

品 评

禅是内心的省悟,不可言说,但禅悦的愉快又总是希望有所渲泄,于是作者以诗的形式发表自己的感想。前一首说坐禅能由定生慧(道心长),净化尘心,解脱烦恼,闻莲花香,入佛国境。由于是心印,所以阐述虽禅门宗派林立,但寸心西方仍为根本的道理。后一首说习禅贵有清妙之心,如是,则隐于山林或居于寺庙都是多事。所以,只要心地充满慈悲,照彻光明,那么,在家修行更是本质意义上的"出家"。二诗一说明心见性,一说在家出家,互相呼应,立意深窈。大量运用佛教术语,却能够组合自然,深入浅出,可见作者在辞和意上所下的功夫。

龚自珍

龚自珍(1792—1841),字尔玉,一字璱人,改名易简,字伯定,

又改名巩祚，号定庵。仁和(今浙江杭州)人。清仁宗嘉庆二十三年(1818)举人，清宣宗道光九年(1829)进士。历任内阁中书、礼部主客司主事等职，长期沉沦下僚。著有《定庵文集》。

又忏心一首①

佛言劫火遇皆销，何物千年怒若潮②？
经济文章磨白昼，幽光狂慧复中宵③。
来何汹涌须挥剑，去尚缠绵可付箫。
心药心灵总心病，寓言决欲就灯烧④。

注　释

① 忏心：内心的忏悔。此诗作于嘉庆二十五年(1820)。

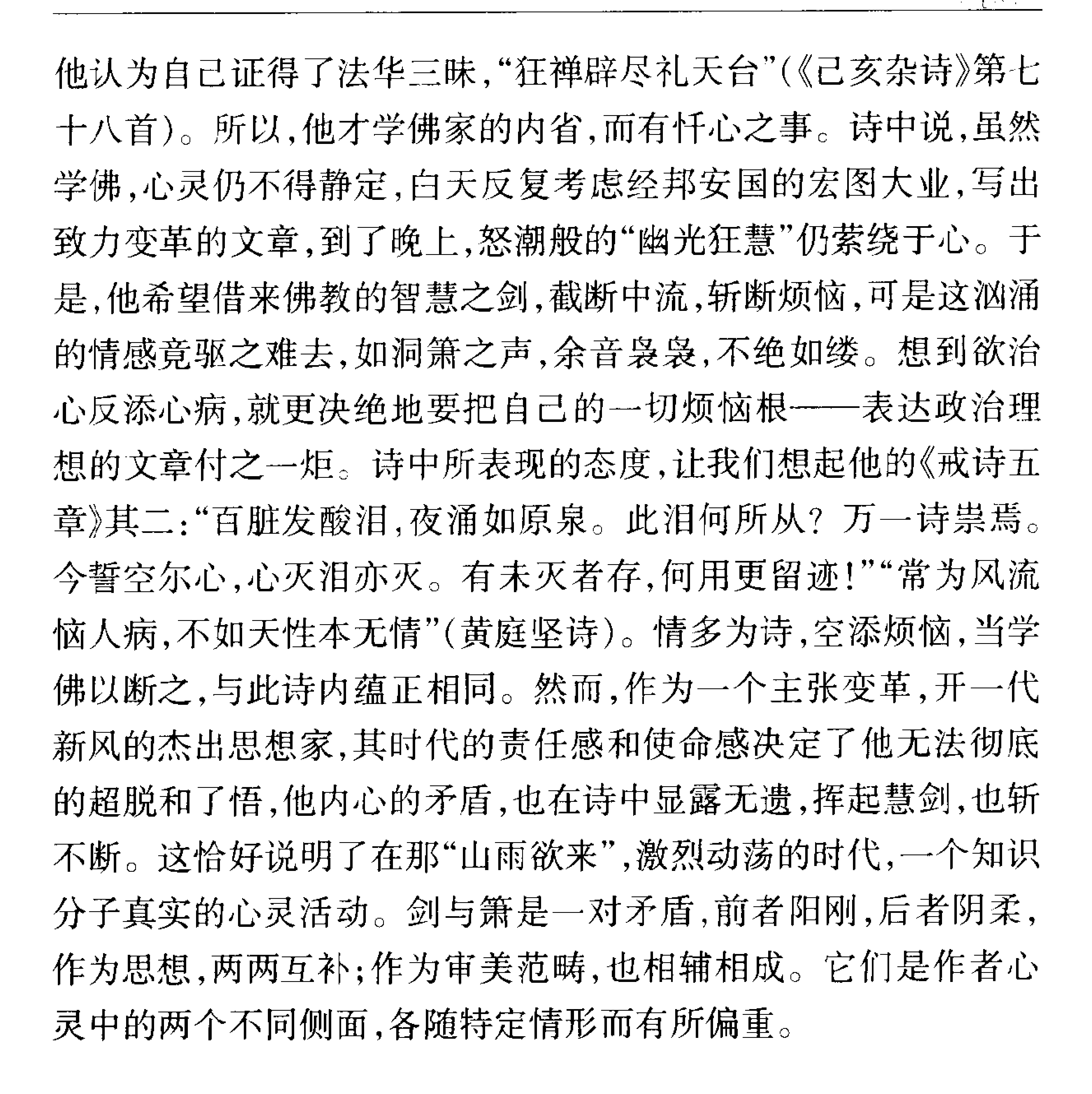
② 这两句的意思是：佛教中说，经历相当长的一段时间(或说一百七十二万八千年，或说八十六万四千年等)就会出现一劫，劫火起时，一切皆消，那么，是什么东西千年来还像怒潮一样汹涌澎湃呢？

③ 幽光：深幽的光，指奇思异想。狂慧：无定之慧。《观音玄义》："若定而无慧者，此定名痴定，譬如盲儿骑瞎马，必堕坑落堑而无疑也；若慧而无定者，此慧名狂慧，譬如风中然灯，摇荡摇荡照物不了。"

④ 寓言：庄子曾说自己著书是"寓言十九"，《史记·老庄申韩列传》说："故其(庄子)著书十余万言，大抵率寓言也。"指有所寄托或比喻之言，即反映作者的政治抱负的诗文。

品　评

龚自珍自言"幼信转轮，长窥大乘"(《齐天乐序》)。嘉庆二十一年(1816)，他曾从江沅修习佛学。道光二年(1822)，他曾"终日坐佛香缭绕中，翻经写字"(《致邓传密笺》)。道光十七年(1837)，



他认为自己证得了法华三昧，“狂禅辟尽礼天台”（《己亥杂诗》第七十八首）。所以，他才学佛家的内省，而有忏心之事。诗中说，虽然学佛，心灵仍不得静定，白天反复考虑经邦安国的宏图大业，写出致力变革的文章，到了晚上，怒潮般的“幽光狂慧”仍萦绕于心。于是，他希望借来佛教的智慧之剑，截断中流，斩断烦恼，可是这汹涌的情感竟驱之难去，如洞箫之声，余音袅袅，不绝如缕。想到欲治心反添心病，就更决绝地要把自己的一切烦恼根——表达政治理想的文章付之一炬。诗中所表现的态度，让我们想起他的《戒诗五章》其二：“百脏发酸泪，夜涌如原泉。此泪何所从？万一诗祟焉。今誓空尔心，心灭泪亦灭。有未灭者存，何用更留迹！”“常为风流恼人病，不如天性本无情”（黄庭坚诗）。情多为诗，空添烦恼，当学佛以断之，与此诗内蕴正相同。然而，作为一个主张变革，开一代新风的杰出思想家，其时代的责任感和使命感决定了他无法彻底的超脱和了悟，他内心的矛盾，也在诗中显露无遗，挥起慧剑，也斩不断。这恰好说明了在那“山雨欲来”，激烈动荡的时代，一个知识分子真实的心灵活动。剑与箫是一对矛盾，前者阳刚，后者阴柔，作为思想，两两互补；作为审美范畴，也相辅相成。它们是作者心灵中的两个不同侧面，各随特定情形而有所偏重。

魏　源

魏源（1794—1847），原名达远，字默深，一字默生，号良图。宝庆（今湖南邵阳）人。清宣宗道光二十四年（1844）进士，授东台县令。官至高邮知州。著有《魏源集》。

理安寺偶题赠道宜上人(其一)[①]

六合塔畔舍舟行[②],峰回路转流泉迎,不闻江声闻涧声。
入谷九溪十涧更[③],渐渐穿林略彴横[④],不闻人声闻鸟声。
参天云树无阴晴,日暮空谷林丁丁[⑤],不闻鸟声闻樵声。
再转风幡出塔层,寺门铃语钟磬鸣,不闻樵声闻梵声[⑥]。

注　释

① 理安寺:在杭州。
② 六合塔:即六和塔,在杭州钱塘江畔月轮山上。
③ 九溪十涧:即九溪十八涧,在杭州灵隐。
④ 彴:独木桥。
⑤ 丁丁:伐木声。
⑥ 梵声:诵经声。

品　评

诗中所要表达的是舍舟登岸,入山访寺,愈转愈深,愈深愈幽,而所选择的则是富有典型意义的八种声音,一声代替一声,从而表现了作者愈近佛国,心境愈清的过程。钱塘江边,人烟稠密,所以听到涧泉之声,精神为之一爽。再往前走,人声渐无,唯闻鸟声,而鸟声相对也是熟稔者,于是再转一关,换为樵声,这是只有走入深山,才可得闻者。但这还不是最深幽处,最后听到诵经之声,他才感到心迹双清,浑然欲化。真是一山还比一山高,一境还比一境幽。类似的内容和题材,前人也不是没有,但这样精选意象,层层递进的表现方法,却是魏源所独占的。读者也随着诗人的笔触,心灵不断得到了升华,感受到佛国的魅力。至于到寺闻梵声后的感



受,作者全由第二首来表现了:“松梢浮烟暮霞薄,槲叶无人自相逐,白云到门无剥啄。山中鸟啼山月起,隔烟邀人度春水,山童早入前山里。老僧磊落万夫特,闭门自养桃花色,晚唤白云作檀越。夕阳西下无炊饭,惟有朝朝树鸦返,天外归来不辞远。”所以,作为姊妹篇,二者应对读,才能得到完整理解。

何振岱

何振岱(1867—1952),字梅生,一字心与,闽县(今福建福州)人。著有《姑留稿》。

铁 塔

云痕变灭一兴亡,铃语沉沉碣草荒。
立马城阴高处望,塔尖留得古斜阳。

品 评

永恒的动,永恒的静,动静之间,“谁解其中味”?死生之事大矣,兴亡之事大矣,然都如云痕变灭,转瞬即改。言是不言,不言是言,只有檐铃的低沉之声,似在发表对碑碣荒草的体悟。可是,“今人不见古时月,今月曾经照古人”。那高高的铁塔(即开封祐国寺塔,以其褐色的琉璃瓦似铁色而有是称),曾目睹过几多世事的变迁,朝代的兴废,人间的悲欢,那铁色似乎有说不尽的苍劲和悲凉。斜阳今古相同,并无二致,今就是古,古就是今。塔尖相留,就打通了时间的差别,以一种空间的定格,将深沉的社会内涵和人生内涵包容。如果说云痕变灭是动之极,则相对而言塔尖斜阳就是静之

极,但动静之间难道没有沟通和融摄?动中的静,静中的动,不就是禅吗?这首诗可以和明代杨慎所写,后被罗贯中作为《三国演义》开场诗的《临江仙》对读:“滚滚长江东逝水,浪花淘尽英雄。是非成败转头空。青山依旧在,几度夕阳红。白发渔樵江渚上,惯看秋月春风。一壶浊酒喜相逢。古今多少事,都付笑谈中。”

苏曼殊

苏曼殊(1884—1918),原名戬,字子谷,号玄英,出家后法号曼殊。广东香山(今广东中山县)人。早年削发为僧,漫游在外,足迹遍及中国以及日本、南洋。精通梵文及文学创作。著有《曼殊全集》等。

住西湖白云禅院作此

白云深处拥雷峰,几树寒梅带雪红。
斋罢垂垂浑入定,庵前潭影落疏钟。

品　评

清德宗光绪三十一年(1905),苏曼殊驻锡西湖雷峰塔下的白云禅院,作了这首诗。在诗人笔下,白云禅院上有寺塔高耸,旁有梅花怒放,前有潭影澄碧,景色宜人,环境清幽,确是参禅证道的好所在。首句使人想到杜牧《山行》:“远上寒山石径斜,白云深处有人家。停车坐爱枫林晚,霜叶红于二月花。”读者不期然就会调动积累,为此画面添加画外音,尽管还有秋景和春景的不同。“拥”字写得传神,见出云层的重叠,雷峰塔的幽远和庄严,较之“耸”、“矗”



之类,更带主观色彩,是经过推敲所得。次句突出“几树”,而不写“数枝”或“一枝”,并非要在“早”字上做文章,而是渲染一种气氛,令人想起白居易《钱塘湖春行》的“几处早莺争暖树,谁家新燕啄春泥”二句,而与姜夔的咏梅名句“千树压、西湖寒碧”区别了开来。末句巧用三潭印月和南屏晚钟,创造了一个十分清远的境界。钟声悠扬、渺远,落在清澈、深沉的潭中,是漾出佛国的回声,还是纳于渊默的境内?潭是空潭,钟是疏钟,潭中而印钟影,虚静中无疑深有法理,与那位斋罢渐入禅定的主人公形成一个和谐的整体。真是景与情遭,妙语天成。一个“落”字,写得亦真亦幻,亦虚亦实,静中有动,动中有静,呈现出一种诗意的逻辑和哲理,确是精思后的心智之果。曼殊善画,这首诗在深厚的内蕴中所体现的诗情画意,正可见出其才华之一斑。

书 画 卷

第一章　中国佛教书画发展史述评

第一节　绪　　论

一、中国佛教书画艺术的地位

佛教源于印度,但自传入中国后与中国文化相结合,形成了独具特点的文化形式和宗教体系,并且成为中华民族总体文化系统一个有机构成部分。中国佛教书画艺术有着与中国佛教同步的发展历史,在与外来艺术文化接触,具体说来主要是与印度佛教艺术文化交会、融合,在吸收并且发展中国传统书画艺术文化个性和民族特色的历史过程中,展示出自己的奇花异卉,形成了自己鲜明的艺术审美特色,并且汇入了中华民族艺术文化的大花园。

佛教重视形象宣传和教化功能,据梁慧皎《高僧传》载:"每讲会法,聚辄罗列尊像,布置幢幡,珠佩迭晖,烟华乱发,使夫升阶履闼者,莫不肃焉尽敬矣。"(卷六)佛教绘画和书法一开始是作为佛教的宣传工具出现的,绘画之于佛像,书法之于佛经,都是作为传播宗教信息的载体。然而,艺术毕竟还有其自身的文化和美学特

征,有其自身的发展规律,于是中国绘画书法艺术传统就不同程度地影响佛教艺术,而佛教的精神内涵和价值观念也在不同程度上渗入中国书画艺术,包括促成了文人画这样的绘画样式。从六朝以来,丰富的宗教艺术,构成了中国艺术发展主要方向和境界之一。一部中国佛教书画发展史,在一定程度上可以反映出汉末六朝以来中国书画发展的大体脉络。佛教书画对于中国绘画书法艺术的保存和传播,作出了不朽的贡献。遗存至今的佛教书画精品,充实着中华民族艺术宝库,放射出灿烂的艺术光辉。

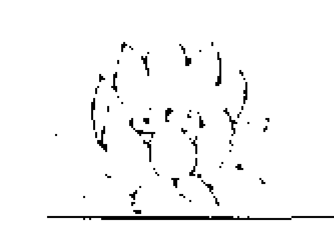
二、佛教西来与佛教书画之兴起

中国佛教书画之兴起,几与佛教传入中国同步。关于佛教何时传入中土,说法不一。但就佛教书画在中土出现而言,时间大约是在东汉明帝的时候。《后汉书·西域传》、《魏书·释老志》、《牟子理惑论》、《后汉纪》及《佛祖统纪》等书皆有记载,而以《魏书·释老志》记述较详,据云"明帝夜梦金人",翌日"乃访群臣,傅毅始以佛对",于是明帝派遣中郎蔡愔、羽林郎中秦景等人出使天竺,"写浮屠遗范。愔仍与沙门摄摩腾、竺法兰东还洛阳。中国有沙门跪拜之法自此始也。愔又得佛经四十二章及释迦立像,明帝令画工图佛像置清凉台及显节陵上。"《佛祖统纪》说:蔡愔等人遇天竺僧人"得佛倚像,梵本经六十万言,载以白马,达雒(洛)阳"。于是在洛阳城西雍关外建立白马寺,并在寺中壁画千乘万骑绕塔三匝。上述典籍告诉我们,佛像传入一开始是作"跪拜"仪典的对象使用的。佛像是佛教绘画最早的,后来也一直是主要的形象。最早的佛像取印度范本。而在中国第一座佛教寺院白马寺进行的佛典《四十二章经》翻译,其实就是最早的中国佛教书法。

东汉末叶动荡的社会环境正好促成了佛教的流布,人们出于消灾祈福的动机,供像祭祀。那些“赍来的佛像”被一再摹仿,携佛画前来的西域及印度僧人得到中土某些画家的配合,完成了引进一种崭新的绘画样式的任务。

从佛典翻译、记录开始的中国佛教书法,是符合佛教对文字和书法的看法的。《瑜伽师地论》云:“随显名句,故名为文。”意谓文字是观念的载体。佛家进而将文字分为字相和实义两部分,据《字母释》:“世人但知彼字相,虽日用而未能解其义。如来说彼实义。如随字相而用之,则世间之文字也;若解实义,则出世陀罗尼文字也。”这里的字相实际上既包括文字的外在形式,也包括其世俗的通常含义,按佛教理论,仅仅理解这些是不够的。只有透过字相,直追实义,才能求得佛之本真,悟得佛教真谛。因而佛教从两个相互联系的方面来看书法。一是宣教垂范,明道弘法,也就是用于诸佛之教化。一是摄情养气,止观修持。在写经抄经之时,去除俗念妄相,使心保持虚静明净,达到佛教的智慧境界。《放光般若经·不和合品》中说道:“若有是善男子善女人,书持讽诵般若波罗蜜者,便具足五波罗蜜及萨云若已,当知是为佛事。”慧灯不绝,薪火相传,圣经不可或缺。《瑜伽师地论》、《辨中边论》、《显扬圣教论》中均论及对佛典之十种行法,即“十法行”,其中列于首位的便是佛典书持讽诵。上述两方面的作用,也是佛教绘画所具有的。

正由于佛教对书法绘画的十分重视,而书法绘画对佛教文化之发展颇有助益,以及本身存在的审美作用,使佛教书画艺术得以不断地发展。中国佛教史上,虽然在北魏太武帝、北周武帝、唐武宗和五代周世宗时期先后发动过毁灭佛法、摧残佛教的大规模运动,即所谓“三武一宗法难”,总体而论,佛教的传播扩散历久不绝,其中尤以魏晋南北朝和隋唐两个历史阶段为隆盛,这两个阶段的佛教书画成为整个中国古代佛教书画艺术发展历程中的两座高



峰。自五代两宋起，与佛教仪典直接相联系的佛教书画固然不如前代，但是佛教意识已经深入到广大民众，包括书画艺术家的内心世界。禅的渗入，影响了一代又一代书画家的创作，作用于他们的审美心理结构。渗透禅意的书画，体现出一种更为深入的内在的宗教主题，中国的佛教书画开始以一种新的具有民族性的形式延续发展，与此同时佛像写经之类的佛教书画也代不乏人。

概而言之，佛教及佛教艺术的传入，对中国书画艺术产生了很大影响。一是导致了中国书画中佛教题材的采用，还有壁画和写经、刻经的盛行。二是造成了佛教意识的渗透，直到唐代开始逐渐形成了禅画禅书这样的宗教书画。三是培育了专门的佛画家、画工画师和抄写佛经的“经生”。

三、佛教绘画诸类

要回顾中国佛教绘画发展的历史，首先碰到的一个问题是关于佛教绘画的界定及分类。与宗教文化（佛教文化自然包括在内）有关的绘画，按其本质观念和主旨意向，一般地不是归于宗教画，就是归于宗教题材画，这两者在范围和性质上有着差别。下列认识是有道理的，那就是按照职能特征，“我们不妨把纳入宗教膜拜体系并在其中履行一定职能的那些艺术作品称为宗教艺术”，而作品是否带有宗教性，并不取决于它是否采用宗教题材（宗教人物形象、宗教故事、教义图释、宗教建筑物件等），而是取决于它“总的思想倾向，总的思想意义”（乌格里诺维奇《艺术与宗教》，三联书店，1987年版，第95、100页）。这就是宗教画的标准。宗教画意义的佛教绘画与佛教题材画的范围是两个相交圆的关系，就是说有些宗教画意义的佛教绘画并不是佛教题材画，反之也一样。而佛教



题材画的范围则可以包括宗教画意义的佛画，也可以包括以宗教为外衣实质为世俗画的作品。美术史上一般所说的“道释画”，便大致相当于佛教道教题材画的概念。不过从中国的历史事实来看，释画的作者往往都是带着宗教的虔诚恭行绘事，作品也多数纳入不同形式的宗教膜拜体系。至于因禅宗而发生的禅画，是特殊的一类，它虽不一定纳入宗教膜拜体系，但其总的思想倾向和思想意义却是宗教性的，谈佛教艺术不能忽略了它们，还要兼顾受禅宗影响的书法艺术。

这样，我们所说的中国佛教绘画，实际上不仅仅限于作为宗教膜拜体系构成部分的那部分佛画，尽管它们仍然是我们所介绍的中国佛教绘画的主体。我们所谈的，包括以下诸类佛教绘画形态。

第一，佛像。“佛”亦即“佛陀”，小乘佛教一般只限于指释迦牟尼。大乘佛教则泛指包括如来在内一切“觉行圆满”者，释迦乃为众佛之佛，至高无上。佛像绘制有严格细微的规范，均出自佛典。释迦牟尼佛有显著特征和奇特功能“三十二相”，亦称“三十二大人相”或“四八相”（见于《大智度论》卷四）；又有细微隐密难见之容貌特征“八十种好”，亦称“八十微妙种好”、“八十种小相”（见于《大般若经》卷三百八十一、《大乘义章》卷二十）。处于寺庙佛窟等宗教环境直接服务于佛教仪典的佛像，尤其明显地体现出这些限定。除了本师释迦牟尼佛像外，常见的还有阿弥陀佛（即无量寿佛）像、卢舍那佛像、药师佛像等。

第二，菩萨罗汉诸天鬼神像。菩萨即“菩提萨埵”，指已经解脱一切而富有无上觉悟，且利益众生的修行者。中国佛教绘画中见得最多的菩萨像是观世音像。按佛教的说法，观世音菩萨亦名“观音”、“观自在”等，乃大慈大悲，能现三十三化身，救十二种大难普渡众生的菩萨，在中国民众中深入人心，绘制供奉其像甚多。虽说观音可以出现种种应化身形，一般则是画诸观音的总体代表圣观

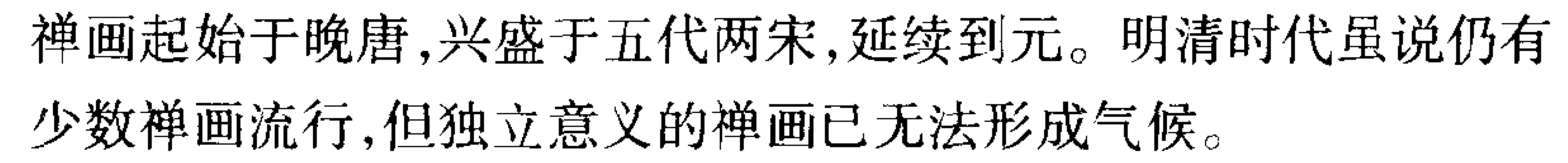
音之像。密宗所传的千手千眼观音在民间佛画中也比较常见,乃因为此相虽只限于破“地狱道”三障,却更能让信徒联想,信服观音的无边法力之故。次为弥勒菩萨亦称“慈氏菩萨”,被视为改天换地之佛。中国民间不少寺庙以五代僧人契此为其化身,塑画笑口常开的胖弥勒像。他广受崇拜的主要原因是他成佛后将度尽上、中、下三根不同的众生。契此形象的定形,使这世俗化的慈善形象深入人心。罗汉和维摩诘都是委身世俗凡间而通过修行通佛法行佛道的佛教人物,自然使在家人、出家人均感到可亲可近,成为画者喜绘的题材。罗汉有十六,十八,还有一百、五百罗汉之说,乃受释迦佛之命常住人世弘法的弟子,或佛之环卫,或护法者。罗汉形相,诸姿众态,性格各异,非常入画,亦不必以佛像那样固定的标准来限定,于是绘者可以充分调动艺术想象,颇多发挥,文人雅士画家也乐意为之。维摩诘乃与释迦同时,居住在毗耶离(吠舍离)城的一位神通广大的大乘居士,主张不离凡俗而得道。他的所思所行常被中国雅士文人看成同调。诸天鬼神像在民间寺庙壁画中也是常见的题材,是中国广大民众了解佛法教义的重要宣传途径之一。鬼神形象的千姿百态,性情风神,正是绘者宗教理解力和艺术创造力综合作用的结果。

第三,佛教高僧法师像。佛教所谓高僧,指的是在译经、义疏、唱导、修禅、修身、尊律、诵经、积善、弘法等某一方面具有贡献的德高望重的僧人。中国佛教的传播,正有赖于这些受人尊敬献身佛门的出家人。中国佛教绘画中此类形象所占比例并不很大,但现存作品也都生动感人。譬如说陕西长安县东南兴教寺内慈恩塔院的殿堂内一块石碑上,刻有画风谨细的《玄奘取经图》,相传乃据宋人《玄奘西游像》石刻拓片重刻。图中展示的是这位“唐僧”从长安西行求法,不畏艰险勇往直前的情景。

第四,“变相”与“经变”。这是些佛经、教义阐释图画,佛教故

事画。其中据佛经绘制的叫作“经变”。如果说佛像及菩萨像大多是作为崇祀对象而被绘制出来的,那么经变则是图绘的佛经,或者说佛经图画本。降魔变、西方净土变、劳度差斗圣变、维摩变、涅槃变、地狱变相等等,在佛教洞窟壁画、寺庙壁画中是最常见的一些题材。宏大的场景,复杂的情节,雄浑的气势,具有强烈的艺术冲击力和感染力,使人在激动人心的观赏中领悟佛理。变相也是中国雕版佛教绘画的母题之一。

第五,禅画与禅宗画。这是中国佛教绘画中特有的一类,也是佛画苑中一朵奇葩。禅宗乃是主张用禅定概括佛教全部修习的中国佛教宗派,它在中国真正勃兴并产生巨大影响,是在唐代六祖慧能及弟子神会等人倡导南宗“顿门”之后。禅宗提倡心性本净、佛性本有,不读经,不礼佛,不立文字,强调“以无念为宗”、“即心是佛”和“见性成佛”。禅宗影响于书画艺术,主要体现在以下几方面。首先是以禅学、禅理论绘画和书法。苏轼、米芾、黄庭坚等信禅的士大夫和释仲仁、释法常、释原济等禅宗僧侣均有这方面的论述。黄庭坚《论书》有“字中有笔,如禅句中有眼,直须具此眼者,乃能知之”的说法,董其昌有《画禅室随笔》传世。其次是追求对具体规则、技法的超越。即所谓从书画的法中之法、法外之法到无法之法。以虚静明净之心与佛相沟通,运用到书画中,便是在技法精纯之后却不为成法所拘,能跳出固有艺术规则的束缚,追求更高的抒写本性的禅的境界。在这点上,禅宗影响下的书画,与西方现代艺术中那些强调心灵内在需要的表现而不重传统技法乃至忽视物理表现手段的作品,在艺术倾向上有某种相似。再次是以心性为本,形成禅画禅字。这禅字是渗透有禅的精神的书法艺术,却未必一定是写经、抄经或别的佛教文字。至于清代禅僧竹禅所创的“九分禅字”是特殊的一类,体现出禅学对书法发展的影响。由于禅宗的兴盛和对书画的渗透,一种佛教绘画新形式——禅画代之而起。



禅画起始于晚唐,兴盛于五代两宋,延续到元。明清时代虽说仍有少数禅画流行,但独立意义的禅画已无法形成气候。

禅宗强调的是心对外在世界的决定作用,心的控驭、调摄乃至创造功能,由顿悟而达到精神升华的至高境界。禅宗并不将绘画规定为宗教的奴隶,而是视绘画与书法,既是实现心性直觉的手段,又是顿悟过程本身。所以禅画的内涵实质是直指人性的佛性,是心与物、有限与无限、暂时与永恒、人生与宇宙的合一。禅宗意在缘像悟意,静观返照,达到禅的境界,常常以世间实相作为说禅的材料,"草木花鸟,雨竹风声,山云海月,以及人事之百般实相,均足为参禅者对照之净镜,成了悟之机缘。绝与显、密绪宗,以绘画为佛教之奴隶者不同。"(潘天寿《中国绘画史》,上海人民美术出版社,1983 年版,第 130 页)禅画的形式表现并不求再现对象,而是采取一种半抽象的表现性形象。

概而言之,禅画有以下诸审美特征。其一是混乱而清晰的审美体验。在禅画创作中,艺术创作灵感状态,艺术的佳境、化境,与直指人心、心中求佛的禅悟是一致的。这种极其美妙的心理体验,这种对于什么是最高境界的看法,这种超感觉的神秘经验,可以清楚地意识到,却没有办法以世俗的逻辑和语言加以梳理和表达。参禅入定的异常意识状态常常被联系到"梦",但它其实是一种以自控自制达到的超常意识,自我理想精神境界的体悟,与世俗那种下意识的"梦"是有区别的。所谓"梦里明明有六趣,觉后空空无大千"(玄觉《永嘉证道歌》)的"梦",还有画史画论上所载释贯休、释择仁、释传古、释妙善等禅画大师梦中授得形象遂臻神妙的所谓"梦",其实正是禅悟的心理体验。释仲仁"画时先焚香默坐,禅定意就,一挥而成。"(吴大素《松斋梅谱》卷一)倒更能印证禅画心理体验的特征,在这种虚静之至的禅悟体验之中,艺术想象力得以超常发挥,艺术情感得以充分焕发,继而进入一种自然而然的自由创



作状况。其二是基于俗世的精神升华。禅宗认为众生皆有佛性，“我心自有佛，自佛是真佛；自若无佛心，向何处求佛？”(《坛经》)，因而一切世间人事百相均可取作题材作画。禅宗高僧在画中出现时仿佛凡间百性；禅画中的佛、菩萨，不是雍容华贵的贵族形象，也不是狰狞怪诞的神灵模样，而是透出异常智慧灵光的人间人物形象；禅画中的花鸟草木，也仿佛是有了悟性且生气盎然的精灵。禅宗正是将无限禅机蕴寓在这些貌似平常的形象中，将禅宗信仰播散于万千民众的心里。禅宗将佛教从难以攀及的宗教神座上拉回到普通人司空见惯的生活中，从这里开始，再超越出去，企求一种灵魂的升华。禅画的超越性，不可言说性，在某种意义上体现了对生活的反思。其三是从有法到无法，即对法的超越。前文谈禅宗对书画艺术的作用和影响时已多有分析，此处不赘述。简言之，被一些固守传统规则技法者斥之为“粗恶无古法”的禅画，的确不拘规矩，在禅机顿悟指导下的随心所欲发挥中，建构起一种率真天然、本性直露的“无法之法”。其四是用笔简化的笔墨结构图式。禅画讲究的是计白当黑，用墨微茫，一以当十，虚实相生，寥寥数笔意尽形全，一种艺术创造的潇洒，让连同作者本人在内的观者从中感悟到无穷的意蕴。其五是幽微简远的意境。这一点与上面讲的紧密联系在一起。禅画的意境本质上是悠远空寂的禅境，画意与禅心的合一正是禅画风格核心内容。

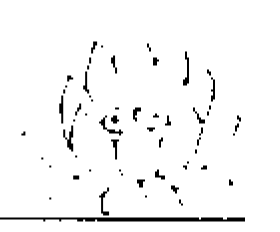
禅画作者是历代的禅僧画家，其他还有参禅信佛的在家人(士大夫或画院画家)。禅画与文人画有着纠结难分的关系，但它与一般意义的文人画并不是相同的概念。关键在于禅画对于禅机顿悟的包孕和对于禅境的追求，禅画虽说不一定纳入宗教膜拜体系，却注重顿悟本体的存在和以禅境唤醒人之本心。不少文人画家摹拟禅画形式而缺乏禅意的简笔作品称不上禅画。再则，将禅画与禅宗画视为相同，其实也不符合历史事实，对历史和逻辑相结合的研

究也不利。禅宗画是指禅僧画家和画派的作品,已构成禅宗文化的一部分。禅画的概念外延要更大些,既可包括禅僧画,也可包括参禅信佛的文人士夫禅味禅境画;既可包括禅宗等佛教题材画,也可包括人世自然百般实相。禅画的范围已经相当广泛,倘若再将某些一般意义上的文人画也归于禅画,那结果是从理论上取消了客观存在的禅画。

第六,喇嘛教绘画。喇嘛教的正式名称是藏传佛教,是印度密宗佛教与西藏本教相结合而形成的,主要在藏族地区,以及蒙、土、羌、裕固等民族地区流传和发展。它在教义上是大小乘兼容而以大乘为主;大乘中显密兼具而以密宗为主。喇嘛教绘画主要有寺庙壁画和唐喀(也称"唐卡",一种大小形制不同的布绢卷轴佛像画)。所绘佛画常见的有佛和菩萨画像(密宗称为"大曼荼罗")和《六道轮回图》等宗教情节画。与显教绘画不同,喇嘛教绘画总体上取一种狞厉、神秘、威仪的风格,以威慑和震撼人心的视觉效应,促成观者对佛教的皈依。例如观世音菩萨在喇嘛教曼荼罗中被塑成或绘成怪诞恐怖的十一面观音,前三面慈相,左三面瞋怒相,右三面白牙上出相,最后一面呈大笑相,而顶上佛相,往往还分别涂成不同的颜色。密宗本尊神之一欢喜佛,即佛教中"欲天"、"爱神",作男女裸身拥抱状,其"欲天"往往被绘成骇人之狰狞面相。

除此之外,绘有佛庙萧寺的山川林木图景,自然也可以从广义上归之于佛教绘画,然而它们当中绝大多数只不过是将寺院作为山水的点景图式,一般并没有很多佛教意识的渗入。

佛教绘画的形式首先是壁画。据史籍记载,中国历史上出现过的佛教壁画真如夜空之繁星,许多中国画史上的著名画家都曾经在佛教壁画上大显身手。这些壁画又可细别为寺庙壁画和佛窟壁画两类。由于前者或因水火兵灾,或因年久毁损,或因禁教破坏而难以保存,今大多不见,遗存尚多的是佛窟壁画,敦煌莫高窟是



其代表。其次是卷轴佛画。自唐代往后由于大量文人学士参与佛教绘画创作,卷轴形式的佛画亦开始流行。此外还有雕版佛经及佛像和佛经变相图画,这是容易为人忽略的一种重要的佛教书画形式,在传经弘法方面所起的作用十分巨大。这些图画以其独特的艺术魅力陶冶着观者的性情。一部中国雕版印刷史,倘若抽掉佛经雕刻印行的部分,就会变成单薄得不成样子。佛经雕刻画像是中国版画的最早样式之一,从那些由个体或成组小佛像模印,依次上下左右捺印成的“千佛”,到雕版佛经尺幅融大千的庄严的卷首画,至迟从唐代开始贯通中国古代史的进程,组成了中国版画史的重要构成部分。同样,历代由书者和刻者共同努力完成的佛经雕刻,体现出中国书法艺术与佛教文化相结合的历史变迁,创造出一种动人的独特的佛教书法艺术。

四、佛教书法诸类

书境同于画境,并且通于音乐的境界。就佛教艺术而言,书画、禅机悟境和梵音,有着内在的沟通。每一个朝代的书体书风,表现着那个时代的生命情调、文化精神和艺术审美趋向,而每个朝代的佛教书法总是在不同程度上应合着这些嬗变的书体书风。佛教书法尽管产生自佛经为主的佛教文字的书写,并以此作为归类的主要标准,它们流传至今并进入艺术史,却主要不是因为其传播佛理佛法的功能,而首先因为它们是艺术。这样我们也才会理解,为什么在介绍佛教书法发展史时,那些著名士大夫书法家的佛书作品显得尤其重要,他们当中的许多人事实上也是在俗而奉佛的居士。经常有这样的情况,文人士大夫书写佛经或绘制佛像,主要不是出于书持讽诵和顶礼膜拜的目的,而是带着宗教信徒的虔诚,

主要是为了创造有宗教内涵意味的审美形式，或者两者兼顾。

佛教书法艺术的内容，是佛教经籍文献（包括经、律、论、偈陀等各种著述），佛事记录（如建寺、造像、兴塔、传戒等）和与佛教人、事有关的某些文字（例如著名僧侣书法家的法书，在俗书法大家与僧侣往还的某些法书）。佛教书法艺术的形式亦丰富多彩。就载体而言，有缣楮纸帛木石之不同。就工具材料而言，有毛笔、刻刀和墨、金粉、人血之别。论表现手法，有书写、刻凿、雕版之殊态。论体裁，有碑、额、匾、联、卷轴、册页之差异。论书体，则有正、行、草、篆和八分书之分。综合内容和形式的特点来将中国佛教书法艺术分类，大致有以下诸种形态。

第一，写经和刻经。抄写佛教经籍于绢帛素纸上，或将佛经刻于经幢碑石摩崖上，这是弘法的主要宣传散播手段之一，也是佛教书法的主要构成部分。六朝以来广为流行的佛经，首先是被广泛地、一再地抄写，受持读诵。佛教认为，“若有受持读诵，正忆念，修习书写是《法华经》者，当知是人则见释迦牟尼佛。”（《法华经·普贤菩萨劝发品》）实则书写其他佛经，也被认为有无上功德。弘法固然是书写经文的总的目的和功能所在，细分起来，写经者的具体目的又有不同。为自己或他人祈福，向寺庙布施积德，作为艺术收藏，与友人交往之需等等，都会促成书写经文的佛事。佛教徒发愿写经，君王书经赐赠下人或寺庙，乃至御用文人奉诏写经和经生书手佣力写经以自给谋生，都为我们留下了极其珍贵的艺术品。刻经自然是基于写经，留存至今的佛教刻经及其他佛教雕刻文字，有许多是出自书法名家和书艺高超的僧侣之手。以载体别之，刻经便有石刻佛经和木刻佛经之不同。佛经刻石既在保存长久方面优于纸帛，又在与受众的接触面上广于经卷经册。北魏太武帝、北周武帝两次灭佛毁法运动，促成了具“末法”观念的佛门弟子广泛地刻经于石以求法存。木刻佛经即雕版佛经，是伴随印刷术的产生、



发展而产生、发展的,在时间上自然要晚于石刻佛经,大约自唐代开始出现。但它既节省了人力写经的一些麻烦,又便于广泛流通,一开始出现就显示出其优越性。然而书法特有的笔情墨韵却也难以尽现。

第二,造像题记和佛寺碑志。佛教造像在中国自魏晋南北朝开始盛行,造像、观像均为功德无量的佛事,随之佛教书法之一的造像铭文题记也大量出现了。造像题记铭颂,绝大多数是正书,间有行书、八分书,少见有署书者姓名的,但大多数书艺精湛,美轮美奂。这些佛教碑刻有自已的特色。清代提倡尊碑之阮元指出"界格方严,法书深刻,则碑据其胜"(《北碑南帖论》)。康有为感叹:"吾见六朝造像数百种,中间虽野人之所书,笔法亦浑朴奇丽有异态。"(《广艺舟双楫》)佛寺碑铭志记有佛塔兴建、萧寺修盖、法会举行、石窟开凿等佛教活动内容,在书法总体风格上同造像题记相一致。

第三,高僧之其他法书。指除了写经和书写造像题记佛寺碑铭志记之外的高僧法书。中国佛教史上高僧法师工书及诗画者,历代皆非少见。这些实行潜光、德行高深的僧人,二六时中,修持精进,同时将书法作为弘法、修持的重要方式。他们精意临摹,锐意创造,或抄写佛经,或书撰碑铭,或在功业余暇书写诗词题咏,忘怀遣虑,率性任心,参禅见性,将书画艺术与佛的境界融合在一起。

第四,在俗书法家与佛教人事有关的法书。中国书法史资料表明,历代书法家中有许多人乃佛之信徒,甚至参禅礼佛作为日常功课的居士,以参禅结合挥毫,故而在其法书中透出禅味。他们往往与当时的高僧法师过从甚密,诗书画赠答往还频仍。这些法书因与佛门中人的活动相关联,且往往带有禅意禅味,也成为佛教书法中的一类。

佛教与书法的结合不仅体现在书法艺术上,而且也体现在书

法理论上。由于佛教哲学观念的渗入,某些书法大家的书法理论不同程度地带有佛法色彩。东晋书圣王羲之,其思想“不仅儒道混合,还或多或少受佛家支遁般若学思想的影响”(商承祚《兰亭论辨·论东晋的书法风格并及〈兰亭序〉》)。般若学推崇“般若”,即一种特别的智慧,成佛所需的特殊认识,它能超越世俗认识,把握诸法真如实际。王羲之所谓“凡书贵乎沉静,令意在笔前,字居心后,未作之始,结思成矣”(《书论》)的书论,多少有着“般若”的影子。唐代书法大师虞世南曾亲承陈隋间高僧、书法家智永传授书艺,又与写书论短文《心成颂》的释智果为同门。虞世南的书论名篇《笔髓论》中“契妙”一节云:“欲书之时,当收视反听,绝虑凝神,心正气和,则契于妙”、“书道玄妙,必资神遇,不可以力求也。机巧必须心悟,不可以目取也。”“学者心悟于至道,则书契于无为,苟涉浮华,终懵于斯理也”。这以心性自觉自证的心悟为核心的书论,实则寓有佛家哲理的某些精华成分在内。

五、佛教书画的作者及其他

中国佛教书画的作者主要是这样一些人:一是僧侣。他们的书画渗透着佛教意味,这是比较明显的。他们挥毫泼墨,主要出自修持和弘法的动机,因而总是尽量忠实于佛教经籍。虽说有许多画作法书具有相当高的艺术水准,但是除了少数如释智永、释怀仁、释怀素、释贯休、释巨然、释法常、释原济等僧侣书画大家之外,僧侣作书绘画大多并不在艺术规律和审美创造上下大功夫,因而尽管历代高僧行书画之事者可以说不可胜数,能名列书史、画史的却不很多。佛教书画毕竟不是一般的佛教文献。二是文人雅士士大夫。这些人中有许多是在家的佛徒,参禅的居士,另一些人虽在

宗教的信仰程度上比前者差一些，但往往也同样以宗教的感情绘佛像写佛经。他们与佛门高僧法师的交往也很多，给后人留下佳话。佛教书画的文人士夫作者一般却很注重遵循艺术创作和欣赏的审美规律，注重艺术创造性和美感个性的发挥，其佛教书画与他们其他书画作品一样有较高的艺术价值和审美价值。但这里所说的士人画家，其范围比特指的“文人画家”要广，而且包括那些因擅绘事而供奉内廷的士人。由于这些作品往往在民间流传，能有更多的受众，比起不少秘藏伽蓝禅房的佛教书画来，会有更大的宗教宣传教化作用。这类作者中有的人在创作佛教书画时也会在一定程度上越出佛教文化的限定，借题发挥，写鬼神以表达对世态人生的态度和自己的价值观念，或者求趣味于墨戏，借以抒写和表现自己的情感。从绘画艺术形式来看，唐以前的文人士夫佛教画主要是壁画，唐末开始，卷轴佛画渐渐超过壁画，成为主流。三是民间画工、画师、经生。他们是民间佛画佛书的主力，无名的艺术创造者。寺院画工、书手，诸如敦煌莫高窟这样佛教胜地的专门画工书手更是将毕生精力献身于佛陀，将自己的想象力和创造力倾注到形象的佛陀世界。这些民间佛教艺术创作者的“作品”以壁画和写经为主，其次有版画、“水陆画”、卷轴册页、榜书、碑文等等。这类作者往往将谋生的动机与积修功德、修习来世、憧憬于理想的自慰结合起来。他们来自民间，佛画中的世俗化图画有许多出于他们之手。宫廷画工、画院画师中的佛教书画作者有些原来也是民间画工。总体而言，中国佛教书画发展历史事实证明，无论是从其对传播佛音、弘扬佛法所产生的作用来看，还是从作品本身所具有的艺术水平、审美价值来看，在家人（居士、文人士夫、宫廷画家、画工、画师、书手）的佛教书画都要比僧侣书画更为重要些。这样说并没有丝毫贬低历史上一些僧侣兼美术大师的地位的意思。

基于以上对中国佛教书画的认识和所作的分析，我们在介绍、

述评中国佛教书画史及代表性作品时,瞩目以下几类作品:其一,士人佛教书画。主要是佛教题材书法绘画,其次是少部分与佛教人事有关的书画,例如赠僧人书画,还有典型的非佛教题材禅画,例如苏轼的墨宝。其二,僧人书画。亦以佛教题材书画为主。着重介绍在艺术造诣上突出者,以别于一般佛教史中的高僧传。其三,佛教壁画、版画和佚名经卷碑铭题记等。这些作品归在一起是因为其形式特别,而且大多数是民间无名艺术家之作。后者就是指已知僧侣书法家和文人雅士书法家作品之外的佛教刻经、经卷等。佚名纸绢佛画也不可忽视。

第二节　魏晋南北朝佛教书画:高潮涌起

一、概　　况

从汉王朝在黄巾起义浪潮冲击下覆亡开始,中国大地从三国、两晋而南北朝,从北到南实际上经历了三、四百年之久的分裂,直到隋的建立才暂归统一。这是一个社会动荡不安、政治紊乱不定而礼教崩坏的时代,人们无奈于苦难的现实人生,往往难以预料自己的命运,于是由西域传来的佛教找到了赖以生存、发展的土壤。尤其到了南北朝时期,各君主显贵希冀从佛教王国得到庇护与慰藉,均崇信佛法,保护倡导佛教。例如宋文帝令沙门参与机政;梁武帝三次舍身同泰寺;陈武帝曾赴大庄严寺,久乃还宫;魏孝文帝七次下诏兴隆佛法,大兴佛寺。虽然由于北魏太武帝拓跋焘灭佛,佛教经历了短时期(446—452)的打击,但在文成帝拓跋浚即位后,又得到恢复。后来北周武帝灭佛,时隔不久,佛教又卷土重来。于

是在魏晋南北朝时期佛教逐渐成为占重要地位的思想体系，佛经流布，伽蓝栉比，浮屠林立。随着佛教的空前兴盛，佛教书画也乘势兴起，很快达到了一个空前的高峰。

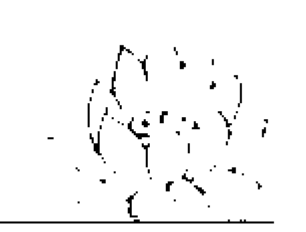
实际上佛教东来之初曾被视为一种神仙方术。经过百余年到了汉末，佛陀虽然不再与黄老并提，但与道教的区分仍不很明确。魏晋时，人们以老庄解释佛教，东晋以后佛学又与玄学趋于合流，深为士大夫们所欣赏。直到南北朝时期，佛教的独立地位连同它深入人心的精神文化影响一并如日中天，促成了佛教书画的第一次大繁荣。在魏晋南北时期，佛教绘画成为时代绘画的中心和主体，凡会作画者几乎都能作佛画，而且曹不兴、顾恺之、张僧繇等画坛高手首先是由于其精妙的佛画而声名远播的。中国画史有关中国佛教艺术的记载始自魏晋，佛教画成为中国绘画当中一个主要科目也是从魏晋南北朝开始的。而这一历史时期佛教绘画的主要部分则是寺庙壁画和石窟壁画，宣传苦行的佛本生故事，崇扬佛法无边的降魔变，以智慧超常的维摩诘居士为主体的维摩诘经变等等，都是一画再画的题材。魏晋南北朝佛教绘画的成就还不止于此，中国传统绘画的伦理意义为佛教教义所充实，绘画技术技巧渐趋成熟，而书法审美的自觉和研究的热情又促进了绘画技法的自觉和精研，这样，即使在佛教绘画中，绘画也不单是阐释佛理教义的工具，而同时是创造美的行为。

以六朝作品为代表的中国早期佛教绘画，有着什么样的特点呢？一是绘画形象借鉴、摹仿的痕迹和民族化的努力。中国的佛画一开始自然是以西域天竺传来范本为师的临摹，甚至最早的佛画家也是外国僧人，例如汉明帝时，天竺僧人摄摩腾等人曾画“首楞严二十五观”图画于保福院。经过必要的学习、摹仿阶段，中土佛教画家逐渐成长起来，在研求、吸收外来艺术的同时，继承了中国悠久的文化艺术传统，融而为一，到晋的卫协、顾恺之的时候，佛



画已开始显示出某些中国民族特色了,尽管这种中国佛教绘画民族样式的最后完成要到唐代吴道子的时代。从丝绸之路和内地遗存至今的克孜尔、莫高窟、麦积山、榆林窟,炳灵寺等石窟壁画中,我们可以看出佛画造型逐渐开始摆脱印度化、希腊化造型(希腊艺术的影响曾由犍陀罗艺术经西域传入中土)的痕迹,带上中国民族造型特征。北魏中期以后的人物造型,受南朝文化影响,皆趋于"秀骨清像"了。二是绘画表现技法的进步。域外佛画的裸袒或薄衣式造型,明暗晕染技法,和以人物尺寸大小区别其社会地位从而突显主体的构图方式,影响了中国画家,被一些画家吸收到自己的创作中,张僧繇用天竺法画凹凸花便是例子。三是现实生活因素的杂入。六朝壁画情节复杂、场面壮观、气势宏大,大多是以大乘经典为根据的,在图画中常常可以见到现实生活片断的描绘,尤其在南北朝与隋之交的佛教壁画中,人物造型动作、环境背景的描绘都显示出较有写实性的表现水平,折射出当时现实生活的某些方面。四是绘画主体的变化。由于绘制佛寺石窟壁画之需,大批民间画工加入了绘制行列,士大夫画家也因时尚而纷纷参与佛画绘制。绘画主体由六朝以前绘画内容、风格有别的宫廷画工和文人画家,变成为以佛教为共同题材的士大夫画家、民间画工、沙门释子的联合队伍,他们的审美趣味和艺术追求也相互影响。五是南北画风的差异。大略来看,南方(后来是南朝)的佛教绘画以寺观壁画为主,卷轴次之,画风绮丽精巧,颇多新意,中国味较北方佛画多。北方(后来是北朝)的佛教绘画以石窟壁画为主,寺观壁画次之,画风雄浑富丽,较之南方佛画多摹仿,多西域风。

魏晋南北朝是中国书法艺术史上兴盛时期(另一个兴盛期为隋唐),正是佛教隆兴之时。佛门中高僧大德以书艺为佛事服务者比比皆是,文人士大夫、书林高手写经书碑亦大有人在。魏晋南北朝翻译出的佛经典籍有几千部之多,其对书法艺术的传播和促进



贡献是巨大的。

东晋时期是中国书法艺术自觉时期的开始,书法第一次成为自觉美化文字,藉文字表现书者内心世界的创造性行为。两晋时,真、行、草三体俱备。东晋时中国书法艺术进入了空前繁荣的时代,王羲之、王献之等士大夫把书法当成有意识的艺术创造。“中国独有的美术书法——这书法也是中国绘画艺术的灵魂——是从晋人的风韵中产生的。”(宗白华《美学散步》,上海人民出版社,1981年版,第181页)而佛法与“三玄”的密切关系,造成了当时的许多书法家是崇仰佛法的清谈巨子或与玄学家唱和的高僧法师,为后人留下了不少弥足珍贵的佛教书法精品。

六朝书法以写经刻经为主体部分,次为造像题记、寺庙碑志之类。由于时代久远,留传至今而署有姓名的法书极为少见,但那些出自无名氏之手的写经、碑刻,却无不闪烁着艺术光华。这一时期的佛教书法的特点,南北有所不同。由于六朝佛教书法主要是楷书(其实后代同样如此),我们以楷书为例来作一分析。南方(后来是南朝)佛教楷书,以清婉俊雅为其主要特征,重的是韵;北方(后来是北朝,尤以北魏为代表)佛教楷书,即魏体书,以刚劲雄健为其主要特征,重的是骨。南派以第一位楷书名家三国魏人钟繇以及钟会、张揖、张紘等,尤其以二王为代表,其佛书多为写经,这些大家之作今天虽不可多见,但流传至今的南朝楷书写经却不是个别的,让人窥见南派佛书的风貌。北派以北碑为代表,方笔魏碑有《始平公造像记》、《马鸣寺根法师碑》、《杨大眼造像记》、《魏灵藏造像记》、《大代宕昌公晖福寺碑》等,方圆杂糅魏碑有《文殊般若经碑》、《高归彦造像记》、《元宁造像记》等。清代刘熙载云:“北书以骨胜,南书以韵胜。然北自有北之韵,南自有南之骨也。”“南书温雅,北书雄健。”(《艺概》)清代著《南北书派论》的阮元也说得明白:“南派乃江左风流,疏放妍妙,长于启牍。”“北派则中原古法,拘谨

拙陋,长于碑榜。”这些论说证之于六朝佛教楷书,以及行书,也是有道理的。诚然,地域的差别并不是绝对的,北书亦有婉丽者,南书亦有刚健者,只是没有成为主流罢了。

二、士人佛画

魏晋南北朝时代文人士大夫从事佛画的人数很多,被载入画史的也不少。所画者佛像菩萨经变,特别值得一提的是维摩诘居士像及维摩经变。集宗教的虔诚与思辩的智慧于一身的这位菩萨,曾以白衣奉敬沙门,既不用抛弃现世享乐,又可以成佛,这对六朝的世族大贾乃至一般百姓,都似乎更有吸引力,《维摩经》在两晋大为流行并不是偶然的。而维摩超常的智慧和优良的辩才、脱俗的风度,又都只与六朝的士大夫品格性行相契合,于是这位居士便自然地成为他们心灵慰藉的理想形象。史籍表明,张墨、顾恺之、陆探微、袁倩、张僧繇等人均曾创作过维摩诘像或维摩诘变相图等。

六朝时期代表性的在家人佛教画家有:

曹不兴(生卒年岁不详),一作弗兴,三国吴兴(今属浙江)人。他是中国文人画家中从事佛画并传下姓名之第一人。据说康居(世居天竺)僧侣康僧会初到建业(今江苏南京)“设像行道”,曹不兴“见西国佛画仪范写之,故天下盛传曹也”(郭若虚《图画见闻志》卷一引蜀僧仁显《广画新集》)。曹从而获“佛画之祖”美称。他的佛画是从摹仿开始的。除佛像、人物外,他尤擅画龙。

卫协(生卒年岁不详),曹不兴弟子,活动时期约在三国末至西晋。卫协佛画在当时非常有名。有《七佛图》画迹载于画史,被顾恺之评为“伟而有情势”(《论画》),顾深受其影响。谢赫《古画品



录》评卫协画云："古画之略，至协始精。'六法'之中，迨为兼善。虽不该备形妙，颇得壮气。"与张墨并称为"画圣"。另有《楞严七佛图》著录于《历代名画记》。

戴逵(约325—396)，字安道，东晋谯郡铚县(今安徽宿县)人。少博学，好谈论，多绝艺，工书画，善鼓琴，是典型的清谈之士。据说在十余岁时，在瓦棺寺画佛画，王长史见之曰："此童非徒能画，亦终当致名。"后成著名的佛塑佛画家。为瓦棺寺所塑五世佛与顾恺之《维摩诘像》壁画、狮子国(今斯里兰卡)送来的玉佛，并称"三绝"。曾绘《五天罗汉图》，为后世《罗汉图》之创始。米芾《画史》记载他收藏有一幅戴逵《观音像》"天男相，无髭，皆贴金"。戴逵及其子戴颙之前的佛像画，基本不离摹仿外国范本的路子，到戴氏父子，"范金赋采，动有楷模"，并讲究造型比例，中国佛像画走出自己的路子，实际上自戴氏父子始。

顾恺之(346—407)，字长康，小字虎头，东晋中叶江苏无锡人。曾为桓温及殷仲堪参军，义熙初任通直散骑常侍。博学有才气，时有"画绝、才绝、痴绝"之称。兴宁中在建康(今江苏南京)瓦棺寺壁作《维摩诘像》一躯，轰动一时。张彦远《历代名画记》评："顾生首创维摩诘像，有清羸示病之容，隐几忘言之状。"顾氏创造了一个清瘦睿智博学、沉思冥想的名人风度的维摩居士形象。史载其笔迹周密，紧劲连绵，如春蚕吐丝，号为"密体"，与弟子陆探微，并称"顾陆"，对后代绘画影响很大。

陆探微(生卒年岁不详)，吴(今江苏苏州)人，活动于南朝宋文帝至明帝(424—472)时。他对中国佛教绘画发展的主要贡献，是在更大程度上完成了由其师顾恺之开创的清癯秀朗佛教人物造型的风格化。张彦远说他笔下的人物"秀骨清像，似觉生动，令人懔懔若对神明"(《历代名画记》)。这其实是那个时代审美理想有代表性的人物造型，以长脸细颈、清瘦体型为特征，爽利的清癯身躯

闪烁着聪慧智巧之光，体现出对婉雅俊逸超脱洒落的心理追求。陆作佛画，移书法的用笔于画法，笔迹劲利如锥刀。行笔紧细，连绵相属，气脉不断，被称为“一笔画”。曾作《维摩图》、甘露寺壁画《菩萨》等。

张僧繇(生卒年岁不详)，南朝梁时吴(今江苏苏州)人。武帝天监(502—519)中为武陵王国侍郎，直秘阁知画事，历任右军将军、吴兴太守。在建康(今江苏南京)一乘寺用“天竺遗法”在寺门“遍画凹凸花”，“朱及青绿所成，远望眼晕如凹凸，就视即平”，该寺人称“凹凸寺”。(《建康实录》卷十七)似为一种注重光影、透视和立体感的画法。一生以佛教绘画创作为主，“善画塔庙，超越群工”，造型、画法融合中外。为中国画家中参用西法创作佛画第一人。天保初尝在江陵天皇寺柏堂画《卢舍那佛像》并孔子十哲，明帝异之，到北周武帝灭佛时，因有孔子像乃得保存。张氏笔法“笔才一二，像已应焉”(《历代名画记》卷七引张怀瓘语)，被称为“疏体”。与顾恺之、陆探微和吴道子并称为“画家四祖”。张之画风人称“张家样”。有画迹《行道天王图》、《醉僧图》等，今不存。

曹仲达(生卒年岁不详)，北齐重要佛教画家。本曹国(故地在今乌兹别克撒马尔汗一带)人，在北齐官至朝散大夫。曹为中土外籍画家中用西法画“梵像”之第一人。其人物以细密线条依循身体结构起伏进行描绘，被称为“曹衣出水”。其画风被称为“曹家样”。尝在上都开业寺等处画佛像壁画。

除了以上著名佛教画家以外，画史画论上记载的佛教画家还有许多。西晋张墨画迹有隋朝官本《维摩变相图》，著录于《贞观公私画史》，为见于文献记载的《维摩诘像》之最早者。西晋有司马昭。东晋有史道硕(作《梵僧图》)。南朝宋有陆绥(作《立释迦像》)，顾宝光(作《天竺僧像》)，谢灵运(在甘露寺天王堂外作《菩萨》壁画六幅)，袁倩(作《维摩诘变相图》)，宗炳(作《惠持师像》)。

南朝齐有宗测，毛惠秀（作《释迦十弟子图》），姚昙度（作《白马寺宝台样》）。南朝梁有解倩（作《五天人样》、《九子魔图》），张善果（作《灵嘉寺塔样》等），张儒童（作《楞伽会图》、《宝积变相图》），聂松（作《支道林像》）。北朝佛教绘画虽说非常兴盛，但大多数为无名画工所为，载入画史的画家仅魏之王由，北齐之杨子华（作邺中北宣寺、长安永福寺壁画），北周之田僧亮（作上都大云寺、长安光明寺和皈依寺壁画）寥寥几人而已。

在这个佛教盛行的时代，连帝王也有从事佛画者。晋明帝司马绍擅长佛像，《晋书·蔡谟传》载“乐贤堂有明帝手画佛像”。梁元帝萧绎擅书画，尝绘《圣僧像》，深得其父萧衍喜欢并为之题识。佛画在六朝之地位可见一斑。

三、僧人绘画

魏晋南北朝佛寺石窟壁画如此兴盛，当时僧侣画家自然不在少数。然而列名画史的却不多。首先是一些西方僧侣，他们是携带佛像、佛经来到中土传教的，不但带来了外国佛画范本，而且经由他们当中一些画僧的传授，带来了西方的绘画技法。南朝陈姚最所撰《续画品》中记有梁代西方画僧迦佛陀、吉底俱、摩罗菩提，评曰：“既华戎殊体，无以定其差品。”又说：“光宅威公，雅耽好此法，下笔之妙，颇为京洛所知闻。”可见这种西域佛画法又为释威公等中土画家所学得，并且造成了影响。北朝魏之画家杨乞德，佛像之精在姚昙度之上。杨曾封新乡侯，皈依佛门，后干脆施身入萧寺，也算得是一位佛门画家。

四、寺窟壁画

顺着佛教传来的路径，由西而东，克孜尔、库木吐喇、森木赛姆、柏孜克里克、莫高窟、榆林窟、文殊山、炳灵寺、麦积山等石窟艺术，仿佛串在丝绸之路上的一颗颗明珠。这些石窟艺术主要分布在新疆和甘肃境内，在时代上始凿于北朝。这些佛陀的享祀地除了佛教雕塑之外，大多数有精彩的壁画与之配置，造成了浓郁感人的宗教氛围。这些为弘扬佛法、布施祈福、积修功德而绘制的壁画，即融合了中国西北各族人民的才智和创造力，同时受到来自印度，以至伊朗、希腊等国宗教艺术的影响和启迪，渗透了宗教的热情，又每每显示出世俗生活的某些情景。虽然彼此之间有着风格上的差别，六朝石窟壁画有着千佛、说法、降魔、涅槃和本生故事等共同基本主题，飞翔腾达、气势磅礴的整体效果，和讲究装饰美这样一些共同特征。这些石窟壁画也显示出，从西往东越来越深入内地，以及随着岁月的推移，佛像造型便越多带上中华民族审美观念的痕迹，更多带有西北地区少数民族和汉族的身体特征。

新疆境内的佛教壁画遗存，主要有：㈠拜城克孜尔千佛洞（当地称之为“明屋”），现存二百三十六窟，其中七十多个窟中保存有较完整的壁画，这些壁画分属三个时期，早期在汉魏时期，中期在两晋南北朝时期，晚期主要在隋唐时期，这部分比例最大。属于六朝的是一三、一四、一七、四七、四八、六三、八五、一七三、一七五诸窟。㈡库车的库木吐喇千佛洞，开凿时代略晚于克孜尔千佛洞，现存洞窟一百一十二个中有四十余窟留有壁画。㈢库车的森木塞姆千佛洞。以上三处均古龟兹国佛教遗址。壁画主要集中在“龟兹型窟”主室，满壁绘壁画，其次分布在甬道和后室。



甘肃敦煌莫高窟被称为“东方艺术宝库”。六朝时甘肃敦煌位于丝绸之路的要冲。自前秦宣昭帝苻坚建元二年(366)开始,在敦煌鸣沙山东麓崖壁上开凿洞窟,以佛教题材制彩塑、绘壁画。今存洞窟四百九十二个。另在敦煌西南西千佛洞有洞窟十九个,在安西万佛峡有洞窟二十九个,是为莫高窟艺术分支部分。敦煌佛教壁画若前后连接起来,长度大约可达二十五公里,近年又发现有“复层壁画”,即多层复盖的壁画,使敦煌壁画总数大大增加。这些壁画内容丰富多彩,规模十分宏大。1900 年左右在莫高窟一七号窟发现“藏经洞”,藏品丰富令人叹为观止,其中画卷大多是佛教画。敦煌壁画洞窟中属于魏代有二十二个。

甘肃天水麦积山寺窟在南北朝初期是西北佛教的重要中心。其开凿年代上限约在后秦。现存壁画九百余平方米。其中属于北魏、西魏、北周的壁画洞窟有四、五、七八、一一五、一二一、一二三、一二七、一三三诸窟,尤以一二七窟规模最大,最为精彩,有《维摩变》、《净土变》、《七佛图》等画面。

甘肃永靖炳灵寺石窟造像约开始于西晋,现存佛教壁画约九百平方米。其中一六九窟有西秦建弘元年(420)墨书铭记,绘有以中国传统线描为主要表现手段的《佛说法图》等,人物丰满健壮,供养人有当地少数民族和汉族人形象。

五、士人佛书

岁月沧桑,使不少精彩佛书未能留存,也使得许多佛书高手未能留下姓名。从史料记载来看,有以下一些文人士大夫曾为佛书,然而他们的佛书真迹,除了刻成摩崖碑石者,今人无一得见,实在遗憾。

王羲之(303—379),东晋书法大师。字逸少,琅琊临沂(今属山东)人。官至右军将军、会稽内史,故世称“王右军”。居会稽山阴(今浙江绍兴),与高僧支遁为友,听支遁以玄学解佛学。中国书法艺术至东晋时空前兴盛,晋书以行草夺书法之冠,而行、草皆完备于“书圣”羲之,他对诸体皆有创造,对中国书法艺术的发展作出过继往开来之巨大贡献。他对佛教书法的影响,一是吸取佛法而创“意在笔前”之书论,二是可能曾书《遗教经》(宋黄庭坚《赠丘敬和》诗中认定)。另有唐代僧人怀仁集王行书的《圣教序》和唐玄序集王行书的《金刚经》等刻石拓本存世。

张野(350—418),东晋书法家。字莱民,浔阳柴桑(今江西九江西南)人。学兼华梵,累征不就,隐居庐山,可能受与之有姻亲戚的陶潜影响。尝书《慧远法师碑》(谢灵运撰文),著录于郑樵《通志·金石略》。

王子椿(生卒年岁不详),北齐书法家。工楷隶,尤擅大字。山东泰安徂徕山之映佛岩有石刻《佛号》摩崖,隶书,六行,每字直径二十厘米,为王所书,刻于北齐武平元年(570)。又有“大空王佛”四字,有人以为亦为王所书。或以为泰山经石峪北齐摩崖石刻《金刚经》与“徂徕山摩崖”(又名“映佛岩摩崖”)书风相类似,恐同出于王之手。

唐邕(生卒年岁不详),北齐书法家,《北齐书》有传。《北齐唐邕写经碑》云:“齐晋昌郡开国公唐邕自天统四年至武平三年写成《维摩诘经》等经四部,完成后立碑记。”时在569至572年。武平三年(572)五月廿八日立碑,碑在河北磁州武安县北响堂山(鼓山)响堂寺南堂外右边前壁,碑记刻经的经过,隶书,间有楷意。“书法丰腴,与《水牛山文殊般若经》相似”(杨守敬《平碑记》),“圆腴遒厚,实导唐贤先路”(欧阳辅《集古求真》)。有清初拓本,见张彦生《善本碑帖录》。



姚淑(生卒年岁不详),北齐孝昭帝(560—561)时人。书《崇因寺碑》,皇建二年(561)立,隶书。清阮元《南北书派论》据此将姚列为北朝书法大家。

六、僧人书法

佛门弟子从事艺术与佛教教义并不违背。随着弘法积德动机的推动,魏晋南北朝时期涌现出许多佛门书法家。高僧法师既通艰深之佛经佛理,自然在学识修养乃至艺术上高于一般人,可以说,几乎历代高僧在书法艺术上造诣都不会浅薄,其中之著名者,乃是这庞大的僧人书法家队伍中之成就最显著者。在六朝时期突出的僧人书法家有以下一些:

释支遁(314—366),东晋佛学大师、诗僧和书法家。字道林,世称“支公”、“林公”,俗姓关,陈留(今河南开封市南)人。家世奉佛,自幼读经,二十五岁出家,与谢安、王羲之、孙绰等交流,好以老庄之学沟通佛教般若之理,以好谈玄理闻名当世。著有《即色游玄论》、《支道林集》等行世。“善草隶”(《高僧传》卷四本传)。又《世说新语·文学篇》云:支遁“养马放鹤,优游山水。善草隶,文翰冠世”。

释康法识(生卒年岁不详),东晋高僧、书法家。北地(今甘肃庆阳西南)人。从师竺道潜(法深),潜心义学,擅书艺。《高僧传》卷四《竺道潜传》中提到“康法识亦有义学之誉,而以草隶知名”。

释安慧则(生卒年岁不详),东晋高僧、书法家。关于这位书僧的资料,主要是《高僧传》卷十《安慧则传》中的记载。传称其“卓越异人,而工正书”。曾到洛阳大市寺,“手自细书黄缣,写《大品》一部,合为一卷,字如小豆,而分明可识”。当是微书精品。据说安共

书十余本,“以一本与汝南周仲智妻胡母氏供养。胡母过江,赍经自随”。从北中国带到了南中国,后来因火灾之故,该本经卷被毁,供养人万分悲泣懊恼。奇怪的是“火熄后,仍于灰中得之,首轴颜色,一无亏损”。这一来“同见闻者,莫不回邪改信”,皈依佛门。这劫后再现的奇迹,抑或是由于偶然,但那让人惊叹的效果,其实也来自精妙的法书。

释保志(418—514),齐梁时高僧、书法家。亦称“宝志”、“保志”,俗称“志公”,本姓朱,金城(今甘肃兰州)人。少出家,止京师道林寺,师事沙门僧俭为和尚,修习禅业。据说在齐建元(479—482)中,言行神异,数日不食而无饥容,时或赋诗,言如谶记,“京土士庶皆敬事之”(《高僧传》卷十)。享九十三岁高寿。保志“常为偈,大字书于版。其字皆小篆,体势完具”(《佩文斋书画谱》卷二十四引吴淑《江淮异人录》)。

释洪偃(504—564),南朝梁陈时高僧、书法家。俗姓谢,会稽山阴(今浙江绍兴)人。少小出家,从建康(今江苏南京)龙光寺僧绰学《成实论》、《毗昙经》,神悟非常。后转徙各地讲经弘法。工诗书。史载“善草隶,见称时俗。纤过芝叶,媚极银钩”,“貌义诗书,号为四绝。当时英杰,皆推赏之”(《续高僧传》卷九《洪偃传》)。

释慧朗(生卒年岁不详),北齐高僧、书法家。因书艺超群、书风独特,被称为“朗公书”而载入书史。北齐王威《孝颂》云:“慧朗至能草隶,世人称‘朗公书’者是也。”

释静蔼(生卒年岁不详),北周高僧、书法家。俗姓郑,荥阳(今属河南)人。幼学儒学,十七岁时观“地狱变相”有感现世苦难、佛法无边,遂决意出家。曾从天竺僧人就学十年。武帝毁佛时携门人入山,于险峻处造寺庙七十有二。静蔼书艺不凡,“草行相贯,高为世重,罕不华之”(《续高僧传》卷三十《慧朗传》)。

释安道壹(生卒年岁不详),北周僧人、书法家。匡喆刻经颂摩

崖，在山东邹县小铁山之阳。刻于北周大象元年(579)，为释安道壹书。约三十行，行约五十字，字径二十厘米，体在隶、楷之间；额篆书“经颂”二字，字径80厘米。杨守敬《平碑记》云：“相其格度与泰山经石峪、焦山《瘗鹤铭》相颉颃。”或以为小铁山北周《金刚般若经》摩崖亦为释安道壹所书。

除此之外，值得提到的六朝僧人书法家还有：东晋释康昕、释于道邃，晋宋间释法嵩、释僧岳、释昙瑶、释惠式，宋释僧饶、释道照，齐释昙迁(俗姓朱，本月支人，寓居建康)，梁释惠生、释法护、释慧超、释慧生、释僧若，东魏释灵询等。

七、无名氏写经和碑铭题记

由于佛教的普及，写经抄经成为一种时尚，或者自书，或请人代笔。六朝以来写经数量之多现在还很难估计，总之是一个巨大的数目，因为仅北京图书馆、巴黎国民图书馆和伦敦大英博物馆三处所藏敦煌经卷文书，其中写本佛经(包括极少数刻本)就达到三万卷左右，占这些经卷文书的百分之九十五以上。华夏大地遗存的写本佛经当更加多得多，再加上湮没无闻者，该是令人惊叹的数字。写经者除了少数高僧、士人留下了姓名，绝大多数将永远无人知晓。其中尤其值得一提的是所谓“经生书”。佛教兴盛的六朝及后来的唐代，佛教徒大多以佛经敬奉，这些佛经一般以工整沉稳端庄之小楷书成，书者便是所谓“经生”。经生书虽风格不够鲜明，曾遭后人贬损，但实则大多有较高艺术水平，让人得见当时书法的一个侧面。现存北魏《华严经》(卷第卌一)纸本写经，署有“敦煌镇经生曹法寿”的名字，甚为罕见。另有更早的北凉《优婆塞戒经》写本残卷，隶楷书，是中国现存较古的佛经写本。

敦煌莫高窟一七窟“藏经洞”乃十一世纪初西夏征服敦煌前的一个秘密石室。它的发现是二十世纪最重大的古代文献发现之一。洞中藏有自曹魏至北宋近千年四万多件古代写本、印本和文物,现大部分散藏法、英、日等国,残余部分在北京图书馆。其中在北京、巴黎、伦敦三地的写本佛经包括经、律、论三藏的各种译本,时间从东晋安帝义熙六年(410)僧德佑书《戒经》开始,直到宋太宗太平兴国五年(980)的《大智度论》写本为止。这些写经具有各方面的巨大意义,亦可让人看出书法艺术的某种历史演变。此外在新疆吐鲁番等地也曾出土有佛经写本,其中如南朝梁《华严经卷第廿九》纸本写经,当是随着南北交往和佛教传播而去到西北部“丝绸之路”上的。

南北朝时期的幢柱碑版刻经、寺碑塔铭、造像题记,大多集中在北部中国,书风粗犷豪放、质朴沉雄。仅北魏时代,此类佛书刻石就遍及大河上下,数以万计。除了前面提到的少数作品以外,这些佛书绝大部分没有留下书者姓名。就书艺而论,北魏作品水平最为精湛高妙,东西二魏、北齐、北周次之。

现存经幢、石窟、摩崖石刻佛经,比较有名的多数为北齐时所刻。北齐泰山经石峪《金刚经》摩崖,以楷为主,兼有隶及篆书遗意,未署书者名款,或以为北齐王子椿书,亦有人以为出自他人之手。北齐《华严经·明难品第六》,楷书,在河南安阳宝山寺(又名灵泉寺)南岗上。北齐水牛山《文殊般若经碑》,楷书,在山东宁阳水牛山。北齐香泉寺《华严经》摩崖,书体在隶、楷之间。北齐鼓山《无量寿经》,楷书;《维摩诘经》,隶书;《诸行无常偈》,楷书,均在河北武安县北响堂山(鼓山)响堂寺。北齐尖山《文殊般若经》及《大空王佛》摩崖,特大楷书,在山东邹县。邹县境内还有留存至今的北周刻经:小铁山《金刚般若经》摩崖,体兼隶楷,间有篆、草笔意;葛山《金刚经》摩崖,楷而有隶意,间杂篆行体;冈山佛经摩崖,楷



书。以上四处北朝摩崖刻经,率大书佛号赞语,浑穆简静,合称“邹县四摩崖”。

六朝的造像题记、铭颂,仍以北朝,尤其以北魏作为代表,书体以楷书为正宗,极少用行、隶。楷书的易于辨识和端正庄重,更好地适应传播佛法的需要和透出佛教徒的虔诚。除了像河南洛阳龙门石窟《始平公造像记》有“朱义章书”、《孙秋生造像记》有“萧显庆书”这样鲜有的例子,这些题记铭颂几乎都是无名书手的精心之作。它们与造像相互辉映,闪耀不朽的光芒。

北凉《沮渠安周造像碑》是硕果仅存的十六国时代造像碑之一,也是此类书法最早者之一,隶书,二十二行,满行四十七字,出土于新疆吐鲁番高昌故城,碑石后藏柏林博物馆。同一遗址还出土有北凉《主客长史阴尚宿捐建道场记》,亦为德人掠走。“龙门二十品”,为洛阳龙门石窟三千六百余件造像题记当中的二十件精华,书风大多方拙雄健,俊爽多采,是魏碑楷书的经典之作,其中《始平公造像记》、《孙秋生造像记》、《魏灵藏造像记》和《杨大眼造像记》又为二十品之冠,有“龙门四品”之誉。北魏《曹望憘造像记》,楷书,清末出土于山东临淄。东魏《洛州报德寺造像碑》,即《七佛颂》,为少见的隶书造像记之一。东魏《高归彦造白玉释迦像记》,楷书,书风中显示已受南朝影响,河北定县出土。北齐《李清言报德像碑》摩崖,楷书,位于山西平定长国寺,有书者燕州释仙署名。北齐《刘碑造像碑》,即《碑楼寺碑》,楷书,在河南登封西刘碑村。北齐《姜纂造像记》,楷书,原在河南偃师城南董家村。北周《强独乐文王造像碑记》,楷书,旧在四川简阳。以上为十六国和北朝无数造像题记当中一些著名者。

南朝因东晋、刘宋禁碑之故,造像碑记寥若晨星。代表者则有:齐《吴郡造维卫尊佛碑记》,楷书仅十八字,原在浙江会稽(今浙江绍兴)妙香寺。梁《章景为梁王主尊并亡长儿造无量寿佛像题

记》,楷书,在四川绵州北江。

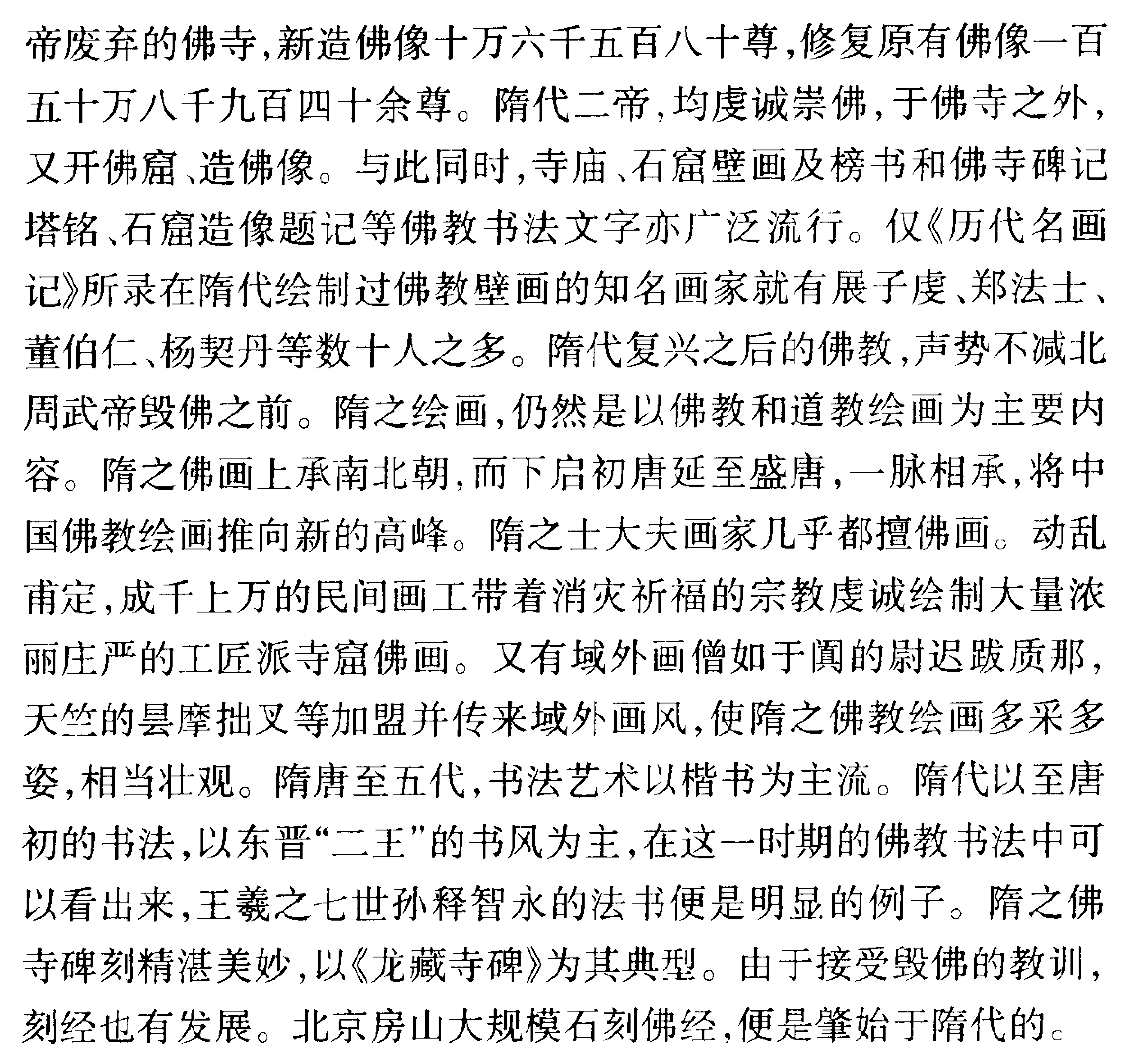
佛寺碑志塔铭原迹、拓本之代表者有:北魏《光州灵山寺舍利塔下铭》,楷书,山东黄县出土。北魏《宕昌公晖福寺碑》,楷书,今藏西安碑林。北魏《一千人造九级浮图碑》,楷书,在河南汲县,碑阳下截刻隋题《移碑记》。北魏《南石窟寺碑》,楷书,在甘肃泾县。北魏《马鸣寺根法师碑》,楷书,在山东乐安县。北魏《皇甫度造石窟寺碑》,楷书,在河南洛阳龙门老君洞。东魏《凝禅寺三级浮图碑颂》,楷书,在河北元氏白娄村东北凝禅寺故址。东魏《敬史君显俊碑》,楷书,多达二千五百余字,在河南长葛径山书院。北齐《赵郡王高睿修定国寺颂记》,楷书,今存河北曲阳县。

第三节　隋唐佛教书画:鼎盛时期

一、概　况

经历了数百年的战乱兵火、分裂内战,中华大地又复归统一,进入了隋代。隋王朝只历二帝,共三十八年,便在农民大起义冲击下土崩瓦解,但隋代在不少方面堪称唐之繁盛的前奏。唐代书写了中国古代史上最为光辉灿烂的一页,盛唐更登上中国封建时代的巅峰。从唐太宗李世民到唐玄宗李隆基,前后大约一百三十年,社会相对安定统一,国力强盛雄居当时世界之最,中外经济文化交流也十分频繁。正是在这样的社会背景和时代氛围中,隋唐,尤其是唐代的佛教书画达到了中国佛教书画史上的鼎盛时期,在不少方面甚至超过了南北朝。

隋文帝杨坚夺取政权称帝的当年(581),就下诏修复被北周武



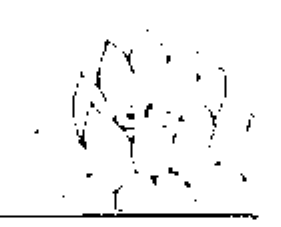
帝废弃的佛寺，新造佛像十万六千五百八十尊，修复原有佛像一百五十万八千九百四十余尊。隋代二帝，均虔诚崇佛，于佛寺之外，又开佛窟、造佛像。与此同时，寺庙、石窟壁画及榜书和佛寺碑记塔铭、石窟造像题记等佛教书法文字亦广泛流行。仅《历代名画记》所录在隋代绘制过佛教壁画的知名画家就有展子虔、郑法士、董伯仁、杨契丹等数十人之多。隋代复兴之后的佛教，声势不减北周武帝毁佛之前。隋之绘画，仍然是以佛教和道教绘画为主要内容。隋之佛画上承南北朝，而下启初唐延至盛唐，一脉相承，将中国佛教绘画推向新的高峰。隋之士大夫画家几乎都擅佛画。动乱甫定，成千上万的民间画工带着消灾祈福的宗教虔诚绘制大量浓丽庄严的工匠派寺窟佛画。又有域外画僧如于阗的尉迟跋质那，天竺的昙摩拙叉等加盟并传来域外画风，使隋之佛教绘画多采多姿，相当壮观。隋唐至五代，书法艺术以楷书为主流。隋代以至唐初的书法，以东晋“二王”的书风为主，在这一时期的佛教书法中可以看出来，王羲之七世孙释智永的法书便是明显的例子。隋之佛寺碑刻精湛美妙，以《龙藏寺碑》为其典型。由于接受毁佛的教训，刻经也有发展。北京房山大规模石刻佛经，便是肇始于隋代的。

唐高祖李渊受隋恭帝禅位，统一天下而唐兴。太宗、高宗均崇祀佛教，时玄奘三藏西行归中土，携回大量经典佛像，开译场译经，率弟子共译出大小乘经论共七十五部，一千三百三十五卷。又有义净三藏由海道赴印度求法，偕印僧日照等携梵本经、律、论约四百部回到洛阳，武后亲迎之。玄宗时，有印僧善无畏三藏、金刚智三藏和不空三藏相继来华，被誉为“开元三大士”。慧日三藏西行印度回国，为当时士人如王维、颜真卿等人敬重信服。佛教至唐代在理论上已经中国化了，而且分成不同的教派。唐朝政府甚至设有佛教管理机构。于是建寺度僧、说法讲经，蔚为风气。佛寺石窟壁画不可胜计。《历代名画记》中《记两京外州寺观画壁》有上都

(今陕西西安)寺观画壁一百四十余处,东都(今河南洛阳)寺观画壁二十处,均系名家手迹。仅吴道子一人在长安(今陕西西安)、洛阳两地寺观就作壁画三百余间。足见佛画之盛。虽有晚唐武宗会昌毁佛之劫难,但宣宗李忱登基便大肆修复,佛教又兴。石窟壁画仍是表现佛陀、菩萨像和经变,尤以净土变相为多,因唐代宣扬人死后往生阿弥陀佛西方净土(极乐世界)的净土宗流行,仅敦煌莫高窟一地,有唐代净土变相壁画百铺以上。唐代不仅佛教壁画大兴而甚于南北朝,而且纸绢本佛画也数量多且技法更成熟。载名于史籍的俗僧佛教画家如阎立本、尉迟乙僧、吴道子、卢楞伽等,灿若繁星。中国佛教绘画至盛唐时已完成了除去摹仿痕迹,形成中华民族风格的演变过程。唐代佛教绘画较之前代内容更为丰富,大多色彩更为绚丽,境界更为宏大而气势更为雄伟,盖与唐代社会之气象相应也。同时唐时不少僧人不但积极从事佛画绘制,也作人物山水,钟爱书法,造诣修养颇高,并有释彦悰写出一部精彩的《后画录》留给后人。

初唐释慧能提出顿悟的佛教主张,不但使他成为禅宗六祖和南宗创始人,而且使禅宗大盛。中唐以后经过慧能弟子神会等人的提倡,又适应"安史之乱"以后社会民众的心理需要,并得到唐王室支持,南宗成为禅宗正统。浑简犀利的禅宗哲学启迪了笔简形具、追求禅境的绘画创作,于是佛教绘画艺术中一个特殊的分支,也是中国绘画中特殊的一类——禅画产生了。参禅的"诗佛"王维使禅心与画意一寄于萧疏清寂之"水墨渲淡"山水,便很受当时奉佛的文士和佛门中人赞赏,仿效者蜂起。

有唐一代,佛教书法同样得到了很大发展,达到了中国佛教书法的巅峰。由于太宗崇佛,并且笃好书道,造成初唐书法包括佛教书法的隆盛。太宗极力推重王羲之,奠立其"书圣"地位,搜求整理他的法书墨迹,并且下诏设立弘文馆传习书法,从而使得初唐佛书



明显带有羲之父子书风痕迹，并出现了像《释怀仁集王羲之书圣教序》这样的集王佛书。大量的译经写经同时也造成了佛书的大普及。写经刻经、碑铭题记，遍布大江南北。唐代在家、出家的知名书法家几乎都留下了佛书墨迹。纸绢缣素难以久存，今日得见的大多是石刻、木版佛书。此外，还有恒河沙数的佚名书法家，以及以抄写经书为业的经生或书手。唐代“经生书”大量地被发现于敦煌和新疆、江南各地，其中不乏佳作。唐代佛教书法的精华是在大普及基础之上的佛书金字塔尖。由于国家统一，碑学和帖学混合，许多大书法家兼承南北，取长补短，贯通融汇。例如褚遂良承二王，兼学《龙藏寺碑》等；颜真卿出于王羲之，亦出于《晖福寺碑》、《太公吕望碑》等，不拘泥于此，立志变革，创出新风；柳公权在学二王、颜鲁公同时瞩目北齐碑铭而形成自己骨力之书。初唐之欧阳询、虞世南、褚遂良、薛稷，盛唐之颜真卿，晚唐之柳公权，僧人书家怀仁、怀素，无不有精美佛书传世，令今人赞叹不已。唐代佛书仍以正楷为主流。

二、士人佛画

隋王朝兴亡匆匆，历史虽短，载入史册的在家佛画家人数已不算少了，足证当时佛画的声势。

展子虔（生卒年岁不详），勃海（今河北盐山西南）人。历北齐、北周和隋，在隋任朝散大夫、帐内都督。据称画山水有咫尺千里之势。曾在洛阳（今属河南）、长安（今陕西西安）、江都（今江苏扬州）的天女寺、云花寺、龙兴寺、灵宝寺、崇圣寺等处绘制大量佛教壁画，并尝有隋朝官本《法华变相图》、《维摩像》等画迹，今皆不存。

董伯仁（生卒年岁不详），汝南（今属河南）人。活动于北周末

隋初，官至光禄大夫殿内将军。画史上与展子虔并称“董展”。尤擅台阁。曾作《弥勒变相图》著录于《贞观公私画史》。

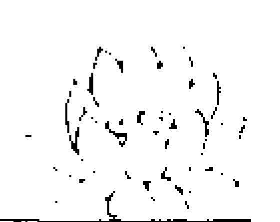
郑法士(生卒年岁不详)，吴(今江苏苏州)人。北周末隋初画家，入隋授中散大夫。师法张僧繇，“气韵标举，风格遒劲”(《续画品录》)。曾在洛阳海觉寺、永泰寺、延兴寺、开业寺等处绘壁画《神》、《灭度变相》等。史籍著录画迹有《阿育王像》、《隋文帝入佛堂像》，后者取材特别，可证隋之帝王崇佛之事，此图唐时尚可见到。

杨契丹(生卒年岁不详)。官至上仪同。曾与郑法士、田僧亮一起于长安光明寺(后为大云寺)画小塔壁画，郑图塔内东、北二壁，田绘塔内西、南二壁，杨画外边四壁，时称“三绝”。据说郑欲求杨之画本，杨引郑至庙堂，指宫阙衣冠车马曰：“此吾画本也。”郑叹服。这正说明佛画世俗化倾向的现实生活基础。有宝刹寺壁画《佛涅槃变》、《维摩诘图》等，隋朝官本《杂佛变相》等画迹，但今皆不见。

孙尚子(生卒年岁不详)，一作尚孜，吴(今江苏苏州)人。活动于北周末隋初，官睦州建德(今属浙江)县尉。与郑法士共同师从张僧繇，“孙则魑魅魍魉，参灵酌妙，善为战笔之体，甚有气力”(《续画品录》)。尝于长安西禅寺，洛阳敬爱寺，以及定水寺、总持寺等处作壁画，亦有《杂鬼神像》等画迹载录。

尉迟跋质那(生卒年岁不详)，原为于阗国(在今新疆和田)人，一说吐火罗国(故址在今阿富汗北部)人。隋初入长安，一说父子二人皆属质子。封郡公。学印度画僧昙摩拙叉、跋摩。擅佛像、人物及外国风俗。尝图慈恩寺《千钵文殊》，光宝寺《降魔变相》，大云寺《净土经变》等，并尝作卷轴画《婆罗门图》等。

此外，李雅善画鬼神，于洛阳永泰寺、开业寺、延兴寺绘壁画《神僧像》等。陈善见擅画佛像，画迹有江陵(今属湖北)陟屺寺、江



都(今江苏扬州)静乐寺、金陵(今江苏南京)栖霞寺等处壁画。

唐代文人雅士佛画高手林立,被载入常见绘画史籍的就有百人左右。其中之代表者有:

初唐的阎立本(? —673),雍州万年(今陕西西安)人。与父毗、兄立德俱擅绘画、建筑和工艺,曾继兄任工部尚书,后官至右相中书令。人物、车马、楼观、道释画俱佳,尤长于写真。尝作佛寺壁画,驰誉丹青。画迹有《维摩像》、《观音感应像》等,不存。

范长寿(生卒年岁不详)。太宗朝官至司徒校尉。擅道释,师法张僧繇。曾与张孝师合作长安(今陕西西安)隆法寺壁画,并有常乐坊三阶院西廊《西方变》,以及长安崇福寺、洛阳敬爱寺、西禅院壁画。人有"落纸如飞"之誉。

张孝师(生卒年岁不详)。太宗朝为骠骑尉。擅道释鬼神,尤长地狱变相图。据说曾昏死而复苏,自谓入冥得所见。故所画形象凄酸悲恻,令人畏栗。曾在庐山归宗寺绘《地狱变相图》,吴道子见而评之"群雄推服",并在景云寺摹之,因效绘《地狱变相图》。

盛唐的吴道子(约685—758;一作? —791),玄宗为之更名"道玄",阳翟(今河南禹县)人。唐代杰出的绘画大师,人称"画圣"。被玄宗召入长安,供奉宫中。其佛画无论在数量上还是在质量上均居唐代佛画家之冠。所绘变相人物"奇踪异状,无有同者"(《唐朝名画录》),并有窃眸欲语之姿。喜用粗细变化、线形圆润似"莼菜条"之线条,笔不周而意周,被称为"疏体"。其焦墨勾勒、丹青轻拂的画风被名之为"吴装"。他的具有中国风格的佛像样式,人称"吴家样"。曾绘有《托塔天王图》、《大护法神像》、《高僧图》、《梵像图》、《地狱变相图》、《西方净土变相》等。今存有相传为吴氏所作的《送子天王图》和《观音像》等,系后人摹刻本。

杨庭光(生卒年岁不详)。吴道子弟子,尝在吴授徒讲课时潜写吴像,吴叹服其能。当时"吴杨"齐名。唐玄宗开元(713 ~ 741)

中曾与吴一起为长安慈恩寺、光宅寺、安国寺、兴唐寺、化度寺，洛阳昭成寺、圣慈寺等寺院绘佛教壁画。好将佛像菩萨安排在山林背景前，画风较细腻。著录之画迹有《诸神经变》、《西域记图》等壁画，和《药师佛像》、《观音像》、《仁王菩萨像》、《长寿菩萨像》、《如意轮菩萨像》、《思惟菩萨像》等。

卢楞伽（生卒年岁不详），一作稜伽，长安（今陕西西安）人。吴道子弟子，约活动于公元八世纪，“安史之乱”时避难入川，将“吴家样”传至蜀地。擅佛像、经变，画风细致，形象精备。唐肃宗乾元（758—760）初于成都大圣慈寺图《行道高僧像》三堵，颜真卿题字，时称“双绝”。绘神像本别出体，画罗汉，笔迹超妙。著录之佛画迹非常多。今存有《渡水僧图》和传为卢氏所作的《六尊者像册》。

韩幹（？—780），京兆（今陕西西安）人；一作大梁（今河南开封）人。出身贫寒，得王维资助，随曹霸学画。工鞍马、肖像、高僧、菩萨、鬼神，并传于世。尝为长安崇仁坊资圣寺、千福寺、兴唐寺、宝应寺图弥勒、菩萨、天王、天女及净土变相，又于镇江甘露寺绘《行道僧图》等。佛教画迹有《紫袈裟弥勒图》、《仰面菩萨图》、《一行大师图》、《智颤思大禅师图》等著录于册。

中唐的周昉（生卒年岁不详），字景玄，又字仲朗，京兆（今陕西西安）人。活动于公元八、九世纪之交。出身官宦人家，先后官越州（今浙江绍兴），宣州（今安徽宣城）长史。擅绮罗人物，作“浓丽丰肥之态”，亦长佛像，并鞍马、鸟兽、草木。尝奉德宗之敕于长安（今陕西西安）章敬寺图壁画，依观者意见改定，结果无不叹为精妙。周画观音，“妙创水月之体”（《历代名画记》），尝于上都（今陕西西安）画过《水月观自在菩萨》，风格华丽，学之者众，被称为“周家样”，并传到新罗（今朝鲜）等国。其佛教画迹曾有《托塔天王像》、《四方天王像》、《北方毗沙门天王像》等。

晚唐“会昌毁佛”，名家佛画毁除甚多，宣宗时佛教复兴，毕竟

气势逊于以前。此际佛画家的代表人物是孙位、张南本和滕昌祐。孙位(生卒年岁不详),一名遇,自号会稽山人,会稽(今浙江绍兴)人。曾居长安,僖宗广明元年(880),随僖宗入蜀,居成都。性情疏野放羁,常与僧道往还。擅人物、佛道、松石、墨竹等。尝于蜀中应天寺、昭觉寺、福海寺等处图绘许多壁画。所画龙水"波涛汹涌,势欲飞动",天王部从"人鬼相杂,矛戟鼓吹,纵横驰突,交加戛掣,欲有声响"(《益州名画录》),笔简形具而神采飞动。其画水名盛,与同时的画火高手张南本并称于世。著录之佛画迹有《维摩诘图》、《龙水图》及《三教图》等。

张南本(生卒年岁不详)。随僖宗入蜀,中和(881—885)间居成都。擅佛道、神鬼、人物故事,尤以画火著称,留芳画史。尝于成都金华寺大殿绘《明王八躯图》,以火焰配景,有一游僧至寺,骤睹炎炎火势,惊惧蹶仆于门下。又画辟支佛,火周其身,笔势炎锐。尝于宝历寺水陆院图壁画,怪异多姿,轰动一时。曾有佛画《灵山佛会》、《大悲变相》、《观音图》、《文殊部从图》、《大佛像图》等。

滕昌祐(生卒年岁不详),字胜华,吴(今江苏苏州)人。随僖宗入蜀,后为五代前蜀画家。崇佛,不婚不宦,专事诗文书画,尤长花鸟。尝为成都大圣慈寺之普贤阁、文殊阁、药师院、方丈院等壁、额画花草装饰,并为蜀中寺庙书牌额。

唐代其他留下姓名的佛画作者更多。例如初唐的薛稷、王韵应、尹琳、刘行臣、勒智翼、何长寿、王定;盛唐的张藏、翟琰、王耐儿、陈闳、车道政、杨惠之、解倩;中唐的赵公祐、李洪度、左全、张璪、韦偃、边鸾;晚唐的范琼、常粲、陈皓、彭坚等人,都曾绘制过佛教壁画与卷轴画。其中有些人本是山水、花鸟名家,在唐朝佛教大流行的环境里,亦为寺庙画花鸟山水以作佛像背景、变相配景或题额装饰。

禅画之肇始与王维有关。王维(699—759;一作 701—761),字

摩诘，太原祁(今山西祁县)人。开元初进士，官至尚书右丞，世称“王右丞”。晚年归隐蓝田辋川。参禅信佛，深究禅理，“晚年长斋”，“退朝以后，梵香独坐，以禅诵为事”(《旧唐书·王维传》)。以禅理渗入诗画，诗中有画，画中有诗。尝于凤翔(今属陕西)开元寺东塔下画《祇园弟子像》，“若其诗清且敦”。其画注重得之于像外，有如仙翮谢笼樊的境界。曾为长安慈恩寺、千福寺等处绘壁画。著录佛画画迹有《高僧图》、《渡水僧图》、《维摩诘图》、《须菩提像图》、《十六罗汉图》等。其“破墨山水，笔迹劲爽”(《历代名画记》)，以水墨渲淡，追求恬静和禅理境界的画风，影响后代。

三、僧人绘画

隋代有印度僧人昙摩拙叉、跋摩来到中土。释昙摩拙叉善梵像并西域风俗画，亦是雕刻家。释跋摩后为长安(今陕西西安)增敬寺僧，善作罗汉像。曾在增敬寺宝月殿北壁画《罗汉像》及《定光佛布发故事》，精妙异常。此二僧曾给予尉迟跋质那及其子尉迟乙僧以影响。另外，梁画僧僧迦佛陀到隋初还健在。

佛门释子画佛教题材及其他题材画，在唐代十分普遍。这些画僧往往与士夫文人诗画交往，说佛谈禅。

唐代画僧之佼佼者首推尉迟乙僧。尉迟乙僧(生卒年岁不详)，原为于阗国(在今新疆和田)贵族，继其父尉迟跋质那之后入官中原，袭封郡公。后深倦尘劳，于唐中宗神龙二年(706)出家，改所居为奉恩寺。佛像、鬼神、人物及花鸟皆擅长。所画“皆是外国之物象，非中华之威仪”(《唐朝名画录》)，其佛像奇形异貌，“小则用笔紧劲，如屈铁盘丝；大则洒落有气概”(《历代名画记》)。又有评曰：“作佛像甚佳，用色沉着，堆起绢素，而不隐指”(汤垕《画

鉴》),这种"堆彩"法可能就是用色彩衬托阴影,使描绘对象有凹凸立体感的方法。曾在长安慈恩寺画"凹凸花"。其画风异于以阎立本为代表的中原绘画,被称为"凹凸画",系西域画派代表。曾在长安慈恩寺、兴唐寺,洛阳大云寺、安国寺、光泽寺作壁画,光彩照人,并有《弥勒佛像》、《外国佛从图》、《明王像》等卷轴,均湮没无存。

其次有释法明(生卒年岁不详),居同州(今陕西大荔)。以人物见长。唐玄宗开元十一年(723)应召至长安,为丽正殿大学士绘像。

释道芬(生卒年岁不详),会稽(今浙江绍兴)人,活动于唐代中叶。善画山水松石,以书法渗入其间,格调颇高,精致稠沓,画技卓绝,人称"镜中真僧曰道芬,不服朱审李将军"(顾况《稽山道芬上人画山水歌》),画中有禅意。有画迹《松石图》、《山水图》等。

释梦休(生卒年岁不详),成都昭觉寺僧人。与入蜀之张询交契。擅长树石烟云,表现光影甚佳,亦作奇大画幅,气象森严。(另,北宋有同名画僧。)

释杨法成、释思道、释智瑰、释楚安也都曾绘制佛寺壁画,名列画史。

四、寺窟壁画及雕版佛经

从历史文献中看,隋唐佛教壁画之盛,超出以往时代。当时的佛寺,"天花散香阁,图画了在眼",到处是辉煌绚丽的佛陀菩萨经变。但这些画迹随着岁月灾变、建筑物倾圮毁灭,早已荡然无存。值得庆幸的是,那些数以万计的石窟壁画,有许多尚可得见,让人能面对那庄严肃穆、气势磅礴、色彩缤纷的佛陀世界。

新疆境内的唐代石窟壁画留有多处。拜城的克孜尔千佛洞壁

画中，以隋唐时期绘制的所占比例最大，其中一些署有“天宝”、“贞元”等确切纪年。库车的库木吐喇千佛洞和森木塞姆千佛洞也保存有不少唐窟壁画。除了上述龟兹古国艺术遗址以外，尚有高昌古国遗址的吐鲁番柏孜克里克千佛洞壁画，于阗古国遗址的和田丹丹乌里克废寺壁画，都是珍贵的艺术遗迹，其画风或多或少带有中原风格，对人体美的艺术表现很有历史文化价值。

敦煌莫高窟中的隋窟达九十个左右，约占现存石窟的五分之一，在隋代如此短的时间内完成，可以想见隋时佛教之隆兴。二七六、二九六、三〇一、三〇二、四一九、四二〇和四二三窟等是其中的代表。这些佛窟的壁画内容仍以佛像、菩萨和佛本生故事为主，同时也有维摩诘经变和法华经变，画法则常见到先精细勾描，后用色晕开的方法。莫高窟在唐代达到其全盛时期，新凿建和在前代基础上重绘的洞窟几乎占了现存莫高窟洞窟总数的一半。所存壁画有大量经变，尤其是净土变相，描绘理想中的西方极乐世界楼阁亭台、七宝莲池、歌舞伎乐，表现唐时人们对彼岸世界的幻想，而净土图也是弥勒净土变相、药师净土变相等图画的基本构成部分，同时法华经变、报恩经变和维摩经变也是唐窟壁画的重要内容。佛、菩萨类型增多，姿态表现多样化。另外，供养人在壁画中的位置变得较为突出。一七二窟壁画是盛唐时期壁画的典型。

甘肃天水麦积山石窟在隋唐时继续开窟塑像图壁。永靖炳灵寺石窟现存隋窟一个，壁画保存完好，而唐代窟龛占全部总数的三分之二以上，壁画之水平和气势也都属上乘。

此外，在西藏境内古格王国寺院遗址还存有具高原生活气息的壁画，富有装饰性，而且让人明显感到藏汉绘画文化交融的特点。

广泛遍布于全国各地的石窟壁画和寺院壁画并非都是由那些知名的和不知名的高僧、士夫佛画家们创制的，还有大量一般画

工，以及所谓“画杂工”、小画僧，他们实际上承担了主要的绘制工程。他们一般没有什么地位，尤其是“画杂工”、小画僧，不负责主要的构思起稿工作，而是专供役使，勾描敷彩，或打杂听差做辅助工作，在宗教圣地的图绘活动中度过其默默无闻的漫漫一生。他们当中一些人艺术上颇有功底，少数人后来脱颖而出，成为佛画高手。

唐代应佛教弘法和敬奉持诵佛经祈福之需，又得到雕版印刷技术作保证，雕版佛经已经出现，并且迅速地流行开来。雕版佛经既有很高的历史和宗教文化价值，又有很高的书法艺术和绘画艺术价值。唐代绘刻的佛经卷首图可以说是中国迄今发现最早的木版画形式，自唐以后，历朝历代，佛经卷首图都作为中国一种重要的版画形式而存在、发展和完善。

五、唐代佛画的风格特点

唐代佛教绘画的风格特点，表现在以下几个方面：

第一，佛画风格样式体系的建立和民族风格的成熟。至唐代，由所谓“四家样”构成的中国佛画风格样式体系建成了。晚唐张彦远在评述戴逵之后这样写道：“其后北齐曹仲达，梁朝张僧繇，唐朝吴道玄、周昉，各有损益。圣贤肸蚃，有足动人；璎珞天衣，创意各异。至今刻画之家列其模范，曰曹、曰张、曰吴、曰周，斯万古不易矣。”（《历代名画记》）其中“曹、吴二体”，又有“吴带当风，曹衣出水”（《图画见闻志》）之说（一说“曹”指三国吴人曹不兴，“吴”指刘宋吴暕）。“曹家样”基本是一种沿袭古代印度佛教艺术模式及审美心理的样式（包括其仿佛水湿而体现身体结构的透明衣纹）。“张家样”是一种开始将西法融入中国传统艺术方法简洁明快的样

式。“周家样”乃是一种以《水月观音》为代表的造型丰肥色彩华丽的样式，这是佛教人物画世俗化的重大发展。“吴家样”则是一种自觉以汉民族的人物形象和服饰来造型，勾线为主淡彩略敷的佛画样式（包括其衣服宽松、裙带飘举的装束），是中国佛教绘画民族风格成熟的标志。

第二，佛画的世俗化倾向。唐代佛画与魏晋南北朝佛画相比，较多地摆脱宗教神秘气氛，而加入凡俗世情的内在和外在成分。相传吴道子绘长安（今陕西西安）千福寺菩萨“现吴生貌”。韩幹宝应寺壁画“释梵天女，皆齐公妓小小等写真”（段成式《京洛寺塔记》）。这种以现实人物为“粉本”的佛画创作方式在有唐一代并非个别。唐代净土变相等变相壁画中常见到在佛陀菩萨之外点缀许多凡人俗景，与佛教的禁欲苦行观念相异趣，并且这些壁画大多具有宏伟博大、向上进取的时代精神。维摩造型更接近生活，例如敦煌莫高窟一〇三窟壁画上的维摩诘，就活像是一位汉族形象有名士风度的有须老人形象。现实与幻想的完美结合成为唐代佛画的一大成功。佛画的世俗化倾向在晚唐五代有进一步发展。

第三，菩萨的“柔化”或“女性化”。菩萨乃是代表佛尊以无上觉悟普渡众生的慈悲者，故而给佛教信徒以温柔亲切感，在被崇祀祈拜的历史过程中，其形象由男性渐变为女性，以适应上述宗教和审美心理需要，到唐代时，菩萨的女性特征已相当明显。韩幹、周昉笔下的菩萨，被人称为“菩萨如宫娃”。在克孜尔千佛洞壁画中常见菩萨的形象是留有胡须，而体态容貌却带着女性化倾向的形象。敦煌莫高窟唐画中，这种女性化造型已经蔚为风气。中国民众敬祀的菩萨中的典型是观世音，他逐渐成为中国佛教中的“圣母”形象，容易唤起祈拜者的皈依意识。这一变化有其历史过程，大约开始于南北朝时期。莫高窟四二〇隋窟东披之《观世音菩萨普门品》情节性画面的观音三十二身中便有女相，这也是莫高窟最

初表现观音的绘画之一。中唐周昉的《水月观音》今已不存，但今存唐代绢画《水月观音》俨然一少妇。莫高窟晚唐一四窟南壁西侧绘有独立的女相观音。晚唐以后男相观音渐渐隐退，南宋以后，妙年美容的女相观音形象便最后确立，男相观音就十分稀少了。

六、士人佛书

隋朝短命，史载士人佛书大家仅丁道护一人，但就当时佛经译写、佛画绘制的盛况来看，疏漏未录的书法家当不在少数。丁道护（生卒年岁不详），谯县（今安徽亳县）人。活动于隋文帝时，官至襄州（今湖北襄樊等地）祭酒从事。善楷书，"习北派书法，方严遒劲"（清阮元《南北书派论》），初唐楷书受其影响。书襄州《启法寺碑》和《兴国寺碑》，楷书，带有隶意。

唐代书法大家人既众多，书亦体全艺精，为中国书法史之最。士人书家几乎没有不涉及佛书的，故士人佛书之精美绝代亦属自然。唐代是楷书的集大成时期，所谓"唐人尚法"，与此关系密切。而佛书又以楷书为正宗，故以下主要谈佛教楷书。

"初唐四家"都是佛书大家。欧阳询（557—641），字信本，潭州临湘（今湖南长沙）人。历三朝，唐时官至太子率更令、弘文馆学士，封渤海县男。宗隋碑又效二王，八体尽能，以"险劲"为特色，世称"欧体"。《化度寺碑》为其佛书传世碑刻，今存拓本，书风清劲。另有《荐福寺碑》，原石、拓本均无存。

虞世南（558—638），字伯施，越州余姚（今属浙江）人。历三朝，官至秘书监，封永兴县子，世称"虞永兴"。得智永传二王书艺，并学隋碑，书体遒丽秀美，"内含刚柔"（《宣和书谱》），晚年有遒逸特征。虞氏对佛教书法的贡献，一是从高僧学书，得佛门之气，写



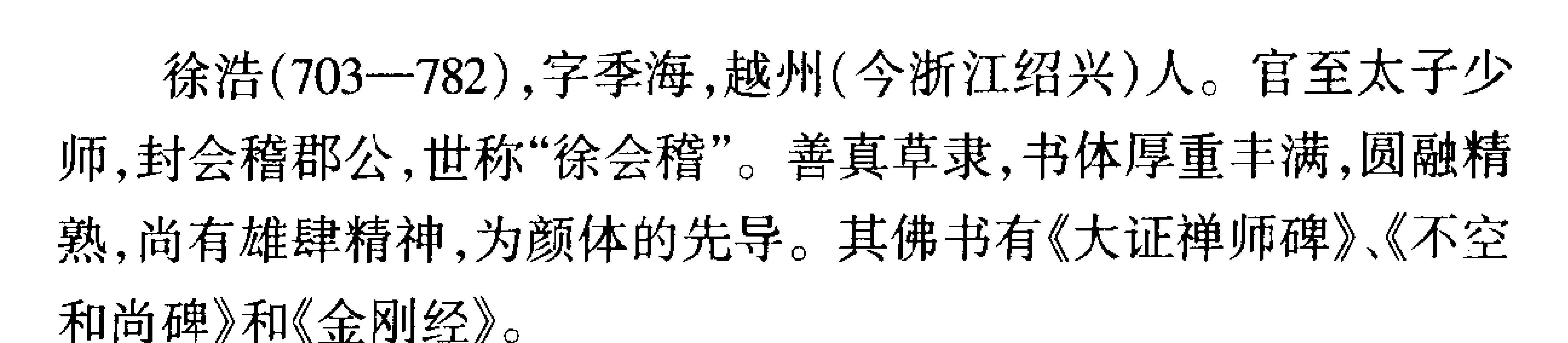
成蕴含佛家哲理成分的《笔髓论》，创立“心悟”之书论。二是作佛书。今存小楷《破邪论序》石刻，相传为虞氏所书，三十六行，行二十字。

褚遂良（596—658或659），字登善，钱塘（今浙江杭州）人，一作阳翟（今河南禹县）人。太宗、高宗朝均为大臣，封河南郡公，人称“褚河南”。善书，尤长楷书，师法二王及欧、虞等人，亦学隋碑，博采众长。书风铅华绰约，韵致婉逸，影响后人。有佛教书法《伊阙佛龛碑》、《孟法师碑》和《慈恩寺圣教序》石刻等传世。

薛稷（649—713），字嗣通，蒲州汾阴（今山西万荣西南）人。官至太子少保、礼部尚书，世称“薛少保”。学虞、褚，尤以取褚法为多，书风遒丽，以瘦劲为法。传世作品较少，佛书有楷书《信行禅师碑》传世。

除“初唐四家”之外，初唐曾作佛教楷书的知名书法家尚有李邕、钟绍京、欧阳通、颜师古、张延寿、楚金、王知敬、陆柬之、赵冬曦、鞠处信、萧怀素、韩怀信、范无悊、刘钦旦、宁思道、王元感。其中尤其是李邕（678—747），乃是行楷书佛教碑铭之大家，传世碑刻亦多，有《岳麓寺碑》、《东林寺碑》、《法华寺碑》、《灵岩寺碑》等，都是佛书精品瑰宝。另有诸如国铨这样的著名经生，文化艺术修养也不低。事实上，“唐世……写经者亦多士人笔尔”（宋朱长文《墨池编》）。

盛唐颜真卿的佛教楷书是唐代佛书的冠上明珠。颜真卿（709—785），字清臣，京兆万年（今陕西西安）人，一说临沂（今属山东）人。曾起兵抵抗安禄山叛军，后官至吏部尚书，太子太师，封鲁郡公，世称“颜鲁公”等。唐代书法变法之代表者，开创了二王系外风格鲜明的新书体，“颜体”乃是中国楷书完美形式的典型之一。其楷书参用篆意，端庄饱满，淳涵深厚，气度不凡；行书遒劲郁勃。其佛书代表为《多宝塔碑》。



徐浩(703—782),字季海,越州(今浙江绍兴)人。官至太子少师,封会稽郡公,世称“徐会稽”。善真草隶,书体厚重丰满,圆融精熟,尚有雄肆精神,为颜体的先导。其佛书有《大证禅师碑》、《不空和尚碑》和《金刚经》。

盛唐的史惟则、陈思光、关操、李潮、维那郭嵩、高坚等人都有佛书著录或传世。

中晚唐时期的佛教楷书亦很精彩,其代表书家有:

柳公权(778—865),字诚悬,京兆华原(今陕西耀县)人。官至太子少师,封河东郡公。学王书,并遍阅近代笔法,得颜体尤多,亦注意北碑,体势劲健,以骨力胜。“正书及行楷皆妙品之最,草不失能,盖其法出于颜,而加以遒劲丰润,自名一家”(宋朱长文《墨池编》),与颜真卿并称“颜柳”。柳氏佛书首推《玄秘塔碑》,其他还有《复东林寺碑》,写经有《金刚般若经》和《心经》。

裴休(生卒年岁不详),字公美。活动于宣宗朝。官至监察御史、同中书门下平章事。笃信佛教,得法于“断际禅师”黄蘖希运。属文工书。楷书遒媚,行书有体法。传世佛书有《圭峰定慧禅师传法碑》。

除此之外,中晚唐佛教楷书之作者值得提到的还有白居易、胡季良、郭谓、窦巩、冯卯、奚奖、崔涣、曹䜣、张彦远等人。

楷书之外诸体佛书的作者虽不及楷书大家人多势众,但也有不少人留芳书史。行体佛书也较常见于著录,并有不少遗存至今。例如唐天授二年(691)刘翊行书《化善寺石井碑》,唐开元十四年(726)范希璧行书《索法师清德碑》,开元十五年(727)宋儋撰文并行书《道安禅师碑》,开元十八年(730)明乾节行书的《佛驮禅师塔铭后序》等,以及何荣光、陈瑰、王守泰、段清云、徐岘、杨播、张楚昭、刘云、孙藏器、萧起等人,均有佛教内容的行书创作。唐代行书成就也很大。颜鲁公丰富和补充了二王行书,将“正面开张”用于

行书，在潇洒中见体法，其行书像其楷书一样影响了后代书家，也影响到当时及后代的佛教行书。

唐代草书承张芝、王羲之风格而又有发展。“初唐四家”、颜真卿等书家都兼善草书，只是在佛书中少有用草体的。唯有张旭及释怀素等数人，以草体写经，人数虽少，标新立异，独辟蹊径，影响却也不小。张旭尤擅狂草，连绵飞动，奇峭狂放，有草书《心经》传世。另有唐开元十二年(724)孙义龙撰文并行草书丹的《石佛堂记》，也属稀罕。

在唐代有波磔的隶书被称为“八分书”，以别于曾作为楷书之别称的“隶书”。隶书(八分)虽在唐代书艺中不是主要部分，因其较为端正工谨，在佛教书法中仍时可见到。唐代佛教造像题记、寺塔碑铭之题额往往不是隶书就是篆书。北宋欧阳修《六一题跋》云：“唐世以八分名家者四人，韩择木、蔡有邻、李潮、史惟则也。”韩择木有传世佛书《心经》。蔡有邻之隶书《卢舍那佛像记》和史惟则之隶书《大智禅师碑》，今日仍可得见。李潮亦有书迹《弥勒像碑》。其他作八分佛书而知名者，如徐伯兴、吴知礼、苏诜、盖巨源、殷子阳等，各有千秋。至于唐代篆体佛书，仍然主要是采取“篆额”的形式，全篇皆篆的写经书碑寥若晨星。值得专门介绍的是李阳冰的《般若台题记》，二十四字，字大盈尺，骨气遒正，为唐篆佛书之楷则。另有毛伯政(一作伯长)篆书《千佛宝塔》，也属偶见。

有唐一代皇室宗亲作佛书者也不少。《荐福寺题额》乃武则天楷书，《大相国寺碑》题额为唐睿宗楷书，《慈恩寺常住庄地碑》篆额出自唐代宗之手，还有武则天姊韩国夫人之子贺兰敏之行书《岐州法门寺舍利塔铭》，武则天侄武三思楷书《福先寺浮图碑》等等，这些虽非书法名家精品，但从中可以看出唐代佛教书法受到朝野上下普遍重视的情形。



七、僧人书法

就史籍记载和遗迹留存来看，隋唐僧书都要超过同时期的僧人绘画。

隋代的僧侣书法家首推释智永，他也是中国佛教书法史上最有代表性的大家之一。释智永（生卒年岁不详），陈、隋间高僧书法家。俗姓王，名法极，人称永禅师，山阴（今浙江绍兴）人，住永欣寺。传为王羲之七世孙，传家法，真草兼备，“秀润圆劲，八面俱备”（米芾《海岳名言》）。有《真草千字文》传世，开后代书“千字文”之风气。据说曾书八百余本，分散浙东诸寺。智永对隋唐书法影响很大，其弟子之书法有成就者众，如释智果、沙门释述、沙门释特、释辩才和在家人虞世南等。此外，隋代高僧释智炬、释慧觉、释慧安、释敬脱、释靖嵩等人也都有相当深的书法造诣。

唐代僧人书家之留下姓名者书不胜书，其中之最为突出者，一为怀仁，二为怀素。

释怀仁（生卒年岁不详）。太宗时住长安（今陕西西安）弘福寺。曾集摹王羲之行书为《大唐三藏圣教序》，于唐高宗咸亨二年（671）勒石刻碑，开后代集王书之风气。

释怀素（725—785，一作737—799），字藏真，俗姓钱，长沙（今属湖南）人。“幼而事佛，经禅之暇，颇好笔翰”（《自叙帖》）。工书，尤擅狂草。为唐草之代表，亦为中国僧侣书法家之首席。所存书迹颇多，除写经《佛说四十二章经》之外，皆为非佛教内容者，然而佛理禅趣之渗入飞动遒逸之笔墨间亦显而可见。

还有释慧赜、释慧龄、释仁基、释辩才（由隋入唐）、释法藏、释惠融、释湛然、释大雅、释温古、释智详、璋上人、释灵迅、释潭镜、释有邻、献上人、释知常、释高闲、释元鼎（怀素法孙，尝书《怀素律师

塔铭》)等一大批僧人书法家,其书体包括正行草隶篆,为唐代书艺的繁荣,为中国书法艺术的发展作出了贡献,其中许多人留有佛书作品,曾为弘扬佛法起过不少作用。

八、无名氏写经刻经和碑铭题记

隋代写经残卷几乎都出自经生书手。《佛说月灯三昧经》残卷和《大般涅槃经·卷第十七》残卷为隋代写经代表作。前者为隋文帝皇后(独孤氏)发愿书写众经中的一部,后者系隋炀帝杨广作太子时发愿书写经卷中之一部,具体担任书写任务的均为经生。北京房山云居寺石刻佛经群,由隋代高僧静婉创刻于隋炀帝大业(605—618)年间,这之后持续千余年而不辍,直至清圣祖康熙(1662—1722)年间,刻佛经一千余部,三千四百余卷,所存精美壮观、光彩夺目的书法具有极其重要的历史、宗教、文化和艺术价值,乃世界文化史之奇迹。

隋代佛教造像题记书法留存甚多,如河南湛县《郑元伯女道贵智能造万佛洞题记》,陕西泾阳出土《张辉造观世音像题记》,陕西西安出土《张信造像题记》等,都是较高水平的书法。隋碑既有北书之粗犷,又有南书之柔丽,为融汇南北楷书集于大成臻于完美之前奏,对于唐代书法乃至唐以后书法发展的影响是不可估量的。隋碑数量之多和书艺之精美令人惊叹,其中尤以楷书《龙藏寺碑》为其冠,遒劲有力而尤存古意,有虚和高穆之风,为唐楷之先导。其他如河南安阳出土之隶书《静澄法师塔记并阴》,陕西西安出土之楷书《惠云法师墓志》,河南祥符的楷书《邓州大兴国寺舍利塔下铭》,四川三台出土之楷书《大隋皇帝梓州舍利塔铭》,楷书《龙华寺碑》等等,都是佛书佳构。

有唐一代写经风气之盛为历史之最。试举一例证：唐玄宗时高僧璋上人“誓写一切经，欲向万卷余”（岑参《观楚国寺璋上人写一切经院南有曲池深竹》）。写经之绝大部分也是由经生完成的，其姓名鲜为人知。与此相仿，大量的传世石刻佛经和雕版佛经也没有署书者姓名。今存唐代石刻佛经之代表可以举出河北唐山纪王造《无量寿佛经碑》，北京房山云居寺《唐故上柱国庞府君金刚般若经颂》，河南洛阳《金刚经》摩崖等。敦煌莫高窟出土唐懿宗咸通九年(868)刊刻《金刚般若波罗蜜经》，为现存最早有确切纪年的雕版佛经，从其书法、扉页画之精美和刻作之稳熟来看，在此之前雕版佛经已经有一个不短的发展阶段。

留存至今的唐代佛教造像题记差不多全是佚名书手所作，但其中不少堪称范本。像河南洛阳龙门石窟的楷书《弥勒像碑》，唐贞观二十二年(648)立，和行楷书《河洛上都龙门之阳大卢舍那像龛记》，唐开元十年(722)刻；中国历史博物馆所藏楷书《玄奘法师造释迦佛像题记》；美国波士顿博物馆所藏楷书《智洪造像题记》，都不容忽视。而陕西长武的楷书《昭仁寺碑》，今藏日本的楷书《司马恩养造浮图铭》，陕西咸宁出土的楷书《荐福寺大德思恒律师墓志并盖》，陕西西安出土的楷书《敬节法师塔铭》等，同样代表了唐代佛教寺塔碑铭志记的水平。

九、唐代佛书的风格特点

唐代佛教书法的风格特点是与唐代书法的时代精神联系在一起的。列述于下：

第一，气魄雄强，刚健有力之基调。佛书之正宗楷体佛书尤其见出此风神。唐代佛书乃是中国佛书无可再现之高峰，同样鲜明

地体现了当时“豁达闳大之风”的时代艺术精神。初唐诸家书风遒劲精密，盛唐以颜书为代表丰腴端庄，中晚唐诸家钟情清劲，唐代书风之变在佛书中同样一一显现。总体而论，唐书虽承王羲之父子，但不同于二王的以平和自然含蓄为宗，而以雄豪壮伟、肃然博大为方向。这一趋向在佛教内容的书法中自然会因其与内容契附冥合而更加受到重视，得到强调和充分体现。

第二，抒情达性之初始。唐代书论中，孙过庭的“达其情性，形其哀乐”、“随其性欲，便以为姿”(《书谱》)有着一定的时代特征，这是开始强调书法艺术本体审美特征和书家创作个性的浪漫主义书法美学观。从唐代佛书来看，在更大程度上超出其传经弘法的初衷，而更为自觉地讲求个人创造意志和风格个性的努力开始了。楷书分宗别门，各呈风采。今草发展而为狂草，且用于写经书铭，其风格色彩较为浓烈。这是一个法度与风格结合的时代，艺术个性的追求还在很大程度上受到法度制约，但新的努力方向已经展示出来了。

十、中外佛教书画交流

隋唐时代中外佛教书画的交流很频繁，其缘由是当时文化交流之盛和弘法之需。

正如本节前面已经谈到的，唐时印僧来华、华僧西行都不少，因而印度佛像不断传入中华，影响中国佛画样式体系的形成。传到中华的梵文经卷有的被翻刻印刷，流布于众。例如四川成都唐墓出土的《陀罗尼经咒图》，木版雕刻，以梵文经咒与小佛像组成。往印度求取佛经佛像的活动在隋唐以后仍继续着。

自隋炀帝大业三年(607)至唐昭宗乾宁元年(894)，日本先后

派出包括官吏、学者和僧侣在内的遣隋、唐使达三十二次之多(其中有三次未能成行),规模大的一次就有五百余人。他们来到中国学习包括佛学、书法、绘画在内各种学问技能,回国时带去的文物资料非常之多。有不少现藏日本的中国隋唐及前代佛教书画,譬如李真等人所绘《真言五祖像》,就是由入华求法的日僧携去东瀛的。而唐代扬州大明寺高僧鉴真则是华僧渡海弘法的代表人物,他应日本留学僧人荣叡和普照之邀,以"山川异域,风月同天"自勉,五次失败而不气馁,第六次东渡成功,成为日本佛教律宗始祖,而且带去大量写经佛像及其他文献工具,为中日文化交流作出巨大贡献,也促使中国佛教书画影响日本宗教和艺术界。

中国唐代佛教绘画也曾传播到朝鲜。据元代汤垕《画鉴·外国画》记载:"高丽画,观音像甚工,其源出唐尉迟乙僧,笔意流而至于纤丽。"又有资料表明,周昉所创的佛画样式也曾传至新罗(朝鲜古国)。

第四节 五代两宋佛教书画:禅的渗入

一、概　况

唐末社会矛盾和民族矛盾深化,中央宦官专权,地方藩镇割据,李唐王朝在黄巢起义浪潮中坍塌,国家又走向分裂,相继出现了五代十国。直到赵匡胤于960年夺取政权,建立了宋朝,国家才复归统一。两宋三百余年,虽有封建城市及工商业的发展,但内忧外患始终伴随着赵宋王朝。在这样的历史时代,佛教书画已不如魏晋南北朝和唐代,但也有自己的一些特点。

五代时战争主要集中在中原地区。兵火频仍，社会动荡，加上后周世宗柴荣于显德二年(955)下诏毁佛寺、禁佛教，废天下佛寺过半，达三千三百三十六所之多，各大寺院名人壁画大多被毁，佛教书法损毁也很多。五代兵火佛难对宋代佛教及佛教书画的发展也大有消极影响。五代时西蜀、南唐等地域较为安定，北人南下亦多，佛教及佛教书画相对较为繁盛。

唐末五代到两宋，禅宗极盛，中国大乘佛教至禅宗的彻底中国化而发展至极致。一方面，佛教以新的更简捷易行的方式得到普及和发展，并且以更加内在的方式作用于绘画及书法艺术，即禅悟意趣的渗透。另一方面，禅宗提倡不礼佛、不读经而直指顿悟，不重像教。在中国封建文化大发展的宋代，其统治思想是受佛教思想影响的儒家新学派—理学，对当时的文艺观起着主要的制约作用，例如强调明道致用，推崇禅理禅趣，使得宋代的佛教书画也讲究简远空灵、幽微清净的境界。宋代强调儒道释三教合流，苏轼的思想在相当程度上代表了当时这一社会思想倾向。自然，这种合流倾向也使得佛教难以有单独的突出地位，而宋代对书画抒情达性功能的进一步强调，禅宗重精神追求而轻仪典形式的旨义，都使得佛像、菩萨、变相、写经、书碑等不能有宗教狂热支持的大兴，当然，魏晋南北朝和唐代佛教书画那难以企及的成就，也使得一些后来的艺术家望而却步。因而，唐代以后，本体意义上的佛教书画，即用于敬奉崇祀礼拜讽诵的佛像菩萨写经刻经等渐趋衰落而禅画独兴于五代两宋，延续到元。

不过五代两宋佛教绘画仍有一定的发展，除了寺庙石窟壁画，卷轴形式的佛画也相当流行，盖因当时视绘画为鉴藏观赏对象的风气很盛之故。北宋初，承唐与五代余绪，寺院石窟壁画尚有一定声势，大相国寺壁画为其代表，此项工程有当时一流画家高益、高文进等人参加。这些壁画中世俗化倾向有所增加，与前代佛画相

比，佛陀形象趋小，而供养人变大，人间场景部分更为突出。北宋中期以后，壁画式微，佛道绘画渐渐为文人画所压倒。当时绘画名家少有绘制佛教壁画的，与唐时情形几乎完全不同。主要由民间佛教画师画工挑起佛画大梁，所留画迹，北以山西、河南为主，南以浙江为主，其绘画形式渐渐从壁上移载到卷轴上。南宋时虔心从事佛像创制的，差不多也都是民间画师，比如金大受、张思恭、林庭珪等人，声势更不如前。

由王维开创的禅画，在五代两宋时全面发展。自唐末五代初前蜀高僧贯休开始，一个禅僧画派在禅宗大盛的宗教和艺术文化气氛中实际上形成了。五代时的释惠坚、释传古，两宋时的禅僧惠崇、梦休、觉心、梵隆等人均为其中坚人物。不惟僧侣，两宋不少文人士子也信佛参禅，本心顿悟，寄情书画，论画佛像图山水木石乃至论书学，纷纷追求出没太虚、风行水上的与禅相通的境界，这些人中最典型的是苏轼。或云：宋画尚理，宋书尚意。所指理、意实则也指禅理禅意。

这一时期佛教绘画中某些艺术形象的变化引人注目。其一是罗汉像。罗汉形象原由印度引进，东晋戴逵为中国之首作罗汉像者，继之者有隋代的来华天竺僧跋摩、唐代卢楞伽和前蜀贯休等人，其造型基本上都属天竺模式。五代两宋罗汉图广为流行，王齐翰、李公麟、梁楷等人取中国人形相来画罗汉。至北宋神宗时罗汉像成为当时所供奉佛教图画的代表样式之一，同时也经常成为文人士子观赏鉴玩的图画，成为他们遣兴抒怀的新形式，每每带有禅化的诗味，风靡一时。其二是维摩诘像。由东晋顾恺之开创的按当时士人审美趣味和人体美标准来画维摩居士的方法，至宋代李公麟时更为自觉而纯熟，李氏居士像活脱是一个宋朝有涵养的文士形象。

此外，两宋时期北方的辽、金、西夏和西南的大理等政权各民

族相互之间，与中原汉民族之间，都有不同程度的纠纷和交流、融合，在那些少数民族所在地区和所建立政权范围内，佛教及佛教艺术也有一定发展。

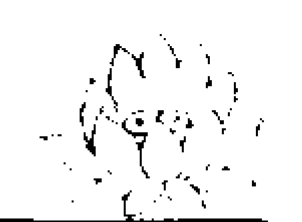
五代佛书之书家、书迹都很少，杨凝式之佛书和释贯休之书法是这一时期之代表。

两宋佛教书法贡献最大的是行书体佛书。两宋时期，由于帝王权臣的倡导，和文人化社会风气的形成，书艺亦很普及，尤其是行书十分流行，在两晋南北朝和隋唐历史发展的基础上，取得新的成就，冲破唐代定型完备而容易导致僵化的法度，走向更加自觉的抒情达性、个性抒发的阶级。被列入“宋四家”的蔡襄、苏轼、黄庭坚和米芾，以自己的生花妙笔，奠定了宋书的时代风格，实现了行书集大成和书法中兴大业，而后三者均有行、楷及草体佛书见于著录或传至今日，尤以行体佛书更显出时代意义。所谓“宋人书取意”(董其昌《容台集》)有一层意思是宋代书法家重视和强调个人识见、修养在书法中的体现，这在行书、草书中尤见分明。到了南宋，最为流行仍是蔡、苏、黄及米诸家书风，这在当时的佛书中同样有所反映。两宋之楷、隶、草、篆体佛书论数量也不算太少，亦有精品，但总体成就不如前代。

二、士人佛画及禅画

五代十国凡七十年，史籍所载士人佛画家甚多，其中之突出者为后梁之荆浩、南唐之周文矩和后蜀之石恪。

荆浩(生卒年岁不详)，字浩然，沁水(今属山西)人，一作河内(今河南沁阳)人。博通经史诗文，唐末隐居太行山洪谷，自号“洪谷子”，与禅僧往还。所画山水多为大山巨壑，上突巍峰，下瞰穷



谷，且有禅意，所谓“恣意纵横扫，峰峦次第成”，“禅房时一展，兼称苦空情”(《答大愚僧》)。亦擅佛像，尝绘开封双林院宝陀落伽山观自在菩萨。

周文矩(生卒年岁不详)，句容(今属江苏)人。南唐画院翰林待诏。善人物、山水、楼观，尤长仕女，颇具精思。衣纹多以曲折颤动的“战笔”描出。亦善佛像，尝于兜率宫内绘《慈氏像》，改天竺原本男像样式为“丰肌秀骨”、“明眸善睐”之中国妇女形象，颇见创意。另有《卢舍那佛像》、《金光明菩萨像》、《文殊菩萨像》、《法眼禅师像》和《佛因地图》等见于著录。

石恪(生卒年岁不详)，字子专，成都郫县(今属四川)人。后蜀佛道人物画家，宋灭后蜀，至汴京(今河南开封)。后期笔墨纵放，追求新意，寓浪漫情趣。所绘佛教人物造型奇崛夸张，简练传神，为南宋梁楷“减笔”人物画之先声。入宋后尝奉旨图大相国寺壁。有《二祖调心图》卷传世。

今人知其名姓的五代士人佛画家还有不少：后梁之王道求、胡翼、王殷、朱繇、张图、跋异、王商；后唐之韩求、李祝、左礼、张南；后晋之王仁寿、胡严徵；吴越之王乔士、宋卓、富政、燕筠、李仁章；南唐之王齐翰、曹仲玄、陆晃、顾德谦、厉昭庆等人。前后蜀偏安西南，北方避乱入蜀之书画家众，故而是处佛画家也较多：前蜀翰林待诏房从真、杜齯龟、宋艺、李昇，院外士人杜子环、杨元真、张玄、支仲元；后蜀翰林待诏蒲师训、杜敬安、高从遇、赵忠义，院外画家赵德玄、周行道、丘文播及其弟丘文晓、赵才、程承辩等人都曾作佛画。后蜀翰林待诏李文才擅长写真，曾为高僧造像，有《西天三藏真》、《定惠国师真》、《奉圣国师真》和《元智禅师真》被著录于《益州名画录》。

北宋佛像画家之代表为武宗元和李公麟，禅画家以苏轼为首席。

武宗元(？—1050)，初名宗道，字总之，白波(今河南孟津)人。官至虞部员外郎。早熟的画家，擅佛道鬼神，笔法具曹仲达、吴道子之妙。尝图许昌龙兴寺《帝释梵天》、经藏寺《旃檀佛》，并有卷轴佛画《天帝释像》、《天王图》、《观音菩萨像》、《渡海天王像》、《文殊玄奘图》等经《宣和画谱》著录。

李公麟(1049—1106)，字伯时，舒州(今安徽潜山)人。宋神宗熙宁三年(1070)登进士第，官至御史检法朝奉郎，宋哲宗元符三年(1100)病痹告老，隐居龙眠山，自号"龙眠居士"。其创作范围广，重写生，敢独创。将原本作为壁画粉本的"白画"加以提炼，形成其"扫去粉黛，淡毫轻墨"、"不施丹青而光彩动人"的"白描"画，从而确立了"白画"在画史上独立的美学格调和地位。创长带观音、石上卧观音等佛像新图式，并以文士形象写维摩居士。所作佛画甚丰，曾有《华严变相图》、《蕃王礼佛图》、《释迦佛像》等，今存有传为李氏所作的《维摩像轴》等。

苏轼(1037—1101)，字子瞻，号东坡居士，眉山(今属四川)人。宋仁宗嘉祐二年(1057)进士，官至翰林学士、礼部尚书，仕途坎坷。博学多识，多才多艺，均卓然大家。主张三教合一，以禅理渗入其书画，为禅画大师。推崇"外枯中膏"(《评韩柳诗》)之美，倡导"萧散简远，妙在笔画之外"(《书黄子思诗集后》)和"静故了群动，空故纳万境"(《送参寥师》)之境界，并提出"诗画本一律，天工与清新"(《书鄢陵王主簿所画折枝二首》)的标准。所画水墨枯木怪石，颇富禅意，并亦曾作佛像，笔墨奇古。

有画迹见于著录或有作品传世的北宋佛教绘画作者还有不少。画院的王霭、赵元长、赵光辅、高益、高文进、王道真、杨斐、李雄、高元亨、陈用志、勾龙爽、高克明、崔白，院外画家王瓘、孙知微、孙梦卿、李用及、童仁益、李象坤、侯翼、陆文通、杨朏、张昉、孟显、武洞清、李元济、司马寇等人，都有过绘作佛画的经历。

南宋佛画声势不及北宋。梁楷为南宋佛画家之杰出者，其画亦禅画之典型。

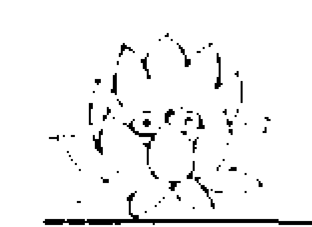
梁楷（生卒年岁不详），祖籍东平（今属山东），南渡后流寓钱塘（今浙江杭州）。宁宗嘉泰（1201—1204）间任画院待诏。个性疏野豪放，“嗜酒自乐”，被称为“梁风（疯）子”。信佛参禅，与当时高僧妙峰、北磵居简、智愚等人过从甚密。工佛道、鬼神、人物，兼及花鸟、山水。初师贾师古，上承李公麟，曾作“细笔画”；后承石恪遗风，作人物笔墨简括，扼要传达神情动态，属于“减笔”。所作佛画有《天王图》、《罗汉像》、《释迦出山图》、《八高僧故事图》、《六祖图》等，以疏减一路为主，颇见禅意。

南宋画院中人李从训、苏汉臣、刘松年、李嵩、贾师古、陈宗训、俞洪、李权，院外画家李祐之、李确等人，也都曾作过佛教绘画。李确画风近禅僧画派。而北宋之文同，南宋之“逃禅老人”杨无咎等人所画水墨竹梅兰花，也往往透出禅的意境。

帝王也有亲自作佛画者，例如宋仁宗赵祯会绘事，尝“画龙树菩萨，命待诏传模镂板印施”（《图画见闻志》卷三），为宫廷画家立下皇家标准。但总体来看，五代两宋佛画除少数几人有较大贡献，声势已不如前，尤其南宋，成就更不显眼，值得瞩目异军突起的一支，是禅僧画派。

三、禅僧画派

五代两宋由禅僧画家组成的佛教绘画流派，是所谓禅僧画派，宋以后也有后继者。这些禅宗画作者由于弃绝凡尘，一心向佛，以禅悟入书画，洒脱简远，思想倾向既接近，艺术风格又类似，虽未必都有同一时期的交往或前后的师承，然而蔚为禅林画风。其中的



中坚人物，五代有释贯休，五代宋初有释巨然，北宋有释惠崇，南宋有释法常。

释贯休(832—912)，俗姓姜，字德隐，一作德远，婺州兰溪(今属浙江)人。禅僧画派之祖。自幼出家，寓居杭州灵隐寺及苏州各寺院。唐末避乱入蜀，受到蜀主王建礼遇，赐紫衣和“禅月大师”名号。善佛像、罗汉及草书。其书被称为“姜体”，佛像则线条紧密遒劲。尤以丰颊隆鼻、形容古怪“梵相”之水墨罗汉见长。佛画迹曾有《高僧像》、《维摩像》、《天竺高僧像》、《释迦十弟子》、《须菩提像》等。今存有相传为贯休所作《十六罗汉像》。

释巨然(生卒年岁不详)，江宁(今江苏南京)人。少年出家，南唐亡后赴汴梁(今河南开封)，居开宝寺。山水画大家，师法董源而颇多发展，致使“董巨并称”。早年注重形象构造，着力较多，晚年趋于平淡，人有“淡墨轻岚为一体”(沈括《图画歌》)之评。其画天真自然，富有禅味。有《秋山问道图》、《万壑松风图》、《层崖丛树图》等留传至今。

释惠崇(？—1017)，淮南(今江苏扬州)人，一作建阳(今属福建)人。诗画均有声誉。工山水小景，鹅鸭鹭鸶，烟雨芦雁，江南春光，寒汀远渚，潇洒虚旷，荒率萧散，有画外之画，人称“惠崇小景”。今存有《秋浦双鸳图》、《沙汀烟树图》等。

释法常(？—约1281，一作1291)，号牧溪(一作谿)，俗姓李(一作薛)，蜀(今四川)人。年轻时曾中举，中年出家，为径山寺住持无准师范佛鉴禅师法嗣。作佛像菩萨，猿鹤龙虎，山水花卉及人物，笔墨萧散虚和，意趣悠远，常在禅宗人物画中蕴含禅机妙悟。作品为禅林画风推波助澜，大多流传日本，其风格对日本画坛影响颇大，促进中日文化艺术交流。传世有《观音、猿、鹤》三联屏、《蚬子和尚图》、《马祖庞居士问答图》、《寒山拾得丰干图》、《罗汉图》等，但真赝难辨。



这一时期其他留有姓名并著录有画迹的禅僧画家还有:后周释智蕴,吴越释蕴能和释传古(后归宋朝),后蜀释令宗和释惠坚,两宋释梦休(唐代亦有同名画僧)、释仲仁、释觉心、释择仁、释静宾、释梵隆、释若芬、释萝窗、释智融、释怀贤等人。他们或擅长佛像、观音、罗汉,或善作花草、禽鸟、蔬果,或图绘寺壁兼作卷轴佛画,或钟情水墨梅兰松竹,其实都可归于禅僧画派,禅机悟境,显现于笔情墨趣的构成图式,其中又各有千秋,个性纷呈,亦正合禅家本色。比如说,释仲仁水墨晕写梅花必先焚香禅定,释法常、释萝窗创"六通寺派"(禅僧画派一分支),释智融创惜墨如命、用墨微茫之"罔两画"等等。

四、壁画、版画及其他

寺庙壁画难以保存,所以虽说有记载可查的五代两宋佛教壁画是寺庙画多于寺窟壁画,但今日得见的以后者为多,而较之南朝和唐代自然又相形见绌得多。北方的汴梁(今河南开封)大相国寺宋时多次重修,高益及高文进、王道真等大批佛画高手参加,并有大量无名工匠共襄盛举。河北定县净众院和静志寺分别出土的两座宋代塔基的壁画,让人欣赏到涅般变、天王像等画面。

这一时期的石窟壁画,首先是敦煌莫高窟中的图画。五代时的敦煌先后由张议潮和曹义金统治,一直到北宋仁宗景祐二年(1035)为西夏族所侵占为止。五代和北宋洞窟有许多为曹氏家族所修。五代时期代表性洞窟为九八、一〇〇、一〇八窟。莫高窟艺术在北宋时期开始进入尾声。宋窟以复壁改建为主,代表性洞窟为四五、五五、六一窟。九八窟《劳度差斗圣变》和六一窟《五台山图》是这些洞窟壁画中的典型之作。其次为甘肃安西榆林窟壁画。

其五代宋窟也有不少为曹氏出资凿修，主建者曾招收各地画工前来参与，以四窟、一二窟为代表。再次为甘肃永靖炳灵寺石窟壁画，尚存有少量宋代佛像菩萨，但精品不多。

迄今发现的五代木版佛经及扉页画和印本佛像分布于北方南方。敦煌出土有印本佛像《大圣毗沙门天王像》、《大慈大悲救苦观世音菩萨像》和《金刚般若波罗蜜经卷首图》及千佛像等。浙江湖州天宁寺发现有显德三年(956)吴越国王钱俶印《宝箧印陀罗尼经卷首图》，浙江绍兴出土有宋太祖乾德三年(965)钱俶印《宝箧印经卷首图》，杭州雷峰塔倒坍后发现在砖心中塞有宋太祖开宝八年(975)钱俶印《宝箧印陀罗尼经》，其佛画清朗，文字精美，足证五代时吴越雕版印刷达到相当高水平，其中尤以绍兴出土的佛经为最佳。两宋时代木版佛经及佛画的艺术水平更加提高，遗迹留存也更多。当时的汴梁（今河南开封）、临安（今浙江杭州）、建安（今福建建瓯）、成都（今属四川）及眉山（今四川乐山）等地，先后成为雕版印刷中心。北宋太祖开宝五年(972)开刻《开宝大藏经》，费时十二年，书法端正整肃，佛画精细严谨。江苏苏州瑞光寺塔发现宋真宗咸平四年(1001)四月刊印《大隋求陀罗尼经咒》，中间绘刻释迦像，环以汉字咒文，四个角上刻有天王像。北宋太宗雍熙元年(984)刊印、画院待诏高文进画《弥勒菩萨像》等三联作版画，艺术上已经很成熟。以上作品，还有北宋刊本《大佛顶陀罗尼经》及卷首图，南宋临安版《佛国禅师文殊指南图赞》（中国古本连环图画之雏型），均可作为这一时期雕版佛经及佛画的代表。

另外，敦煌莫高窟藏经洞发现的纸、绢本佛画中亦有像绢本《白衣观音图》和《八臂十一面观音像》这样的五代精品。今藏苏州博物馆五代木函四面彩画天王像，用笔流畅，造型孔武传神，至为难得。宋代除壁画外，佛教卷轴也相当流行，可悬挂用于供奉，祈拜者名之为“行轴”。今存无款《燃灯佛授记释迦文图卷》是宋代民



间卷轴佛画中的典范之作。

宋代佛教绘画作者队伍也体现出宋代存在的画家社会地位严格的等级区分，也可以分为士夫画家、画院"士流"及贵族画家和以绘画为业的民间画工两大类。像武宗元那样画工出身后来改变身份的，毕竟是极少数。

五、士人佛书

与盛极一时的唐代书法相比，五代书坛实在寂寞冷清得很。士人书家惟杨凝式尚有一定贡献，亦有佛书传世。

杨凝式（873—954），字景度，号虚白、癸巳人、希维居士、关西老农，华阴（今属陕西）人。唐末官秘书郎，历仕梁、唐、晋、汉、周五朝，官至太子太保，世称"杨少师"。曾佯狂自晦，人亦称"杨风（疯）子"。书法上承欧阳询、颜真卿、怀素而有变化。行书有承先启后之地位，"尤工颠草，笔迹独为雄强"（《宣和书谱》）。信佛虔诚，有佛教书法《长寿华严院东壁诗》石刻传世，诗云"院似禅心静，花如觉性圆"，笔迹放纵遒劲。

另有南唐应用书《心经》。据宋代尤袤《江南野史》，应用"善用细字，微如毛发，尝于一钱上写《心经》"。当是中国早期的"微书艺术"，惜今已不见。又南唐后主李煜曾"手书金字《心经》一卷，赐其宫人乔氏"（宋王铚《默记》）。后周王献正楷书《龙泉禅院记》和南唐"雅好释氏"的高越书《舍利塔记》同属五代佛书遗迹中的妙品。

北宋时，文人不再能"以书取士"，又热衷于论佛谈禅和文学化生活方式，唐代"尚法"的楷书的至尊地位，到了宋代渐渐为重视抒发性灵、营造意境韵趣的行书、草书所代替。北宋中期以后，"宋四家"出现，改变了承接唐、五代书风余绪的局面，形成了书风及佛书

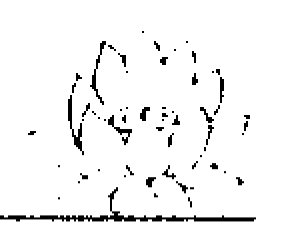
面貌之新变化，同时帖学盛行。尝作佛书的著名士人书家，是苏轼、黄庭坚和米芾。

苏轼乃是禅画大家，亦擅长行书、楷书，结字紧密，笔画丰厚悦泽，寓劲健、挺秀于敦厚之中，创潇洒雍容，以天趣为宗的苏体行书“苏字”。其书“学问文章之气，郁郁芊芊，发于笔墨之间”（《山谷题跋》）。尝作不少佛书，有《心经》、《华严经破地狱偈》、《楞伽阿跋多罗宝经》、《圆觉经》、单帖《金刚经》和《齐州舍利塔铭》等，有一些流传至今。

黄庭坚（1045—1105），字鲁直，号涪翁，又号山谷道人，分宁（今江西修水）人。宋英宗治平四年（1067）进士，以校书郎为《神宗实录》检讨官，迁著作郎，后遭贬谪。主张三教合一，精于谈禅。善行、草书，遒健放逸，以侧险取胜。其行书“虽昂藏郁拔，而神闲意秾，入门自媚”（康有为《广艺舟双楫》）。以禅学入书学，论书主去俗存真，破人我执而息心驰骛，破法我执而解除束缚。佛书墨迹有草书《文益禅师语录》和行书《华严疏卷》等传世。

米芾（1051—1107），初名黻，字元章，号襄阳漫士、鹿门居士、海岳外史，世居太原（今属山西），迁襄阳（今湖北襄樊），后定居润州（今江苏镇江）。宋徽宗召为书画学博士，官至礼部员外郎。好洁爱石，诗文书画鉴古俱擅长。行、草博取前人众长而自创一格，运笔迅捷，刚健沉着之中有婀娜婉丽之态，超逸入神，振迅天真出于意外。佛书墨迹有草书《方圆庵记》等。

两宋时代士人书写佛经风气流行，尝写经的有赵安仁、王安石、叶清臣、钱公辅、柳闳、孙朴、苏过、张即之、宋唤、蔡卞等人。以楷为主，也有行书，或作帖，或刻石，传世不少。还有不少文人士大夫书写佛寺碑铭题记，留有姓名者如王正己、彭太素、何润之、吴郢、孙道、丰稷、吕惠卿、章惇、任广、苏定武、王道、何大奎、季布、马光祖、马云夫等人，其中行书碑文的比例也不小，与唐代不同。这



些人虽说大都不是书法大家，亦有书法精美者。比如丰稷书《慈谿永明寺殿记》，“开大而不沓拖，谨密而不拘曲，驰骋于意象之先，从容于笔画之外”，博取“宋四家”而“不用其一笔”（明安世凤《墨林快事》）。南宋末以书法享誉天下的张即之有传世写经《金刚经》、《佛遗教经》、《大方广佛华严经》和东福寺“方丈”二大字及题记，清劲绝人，都很难得。

赵宋王朝君王权臣喜作书者亦不是个别的，对当时书艺普及起了一定的作用。宋哲宗赵煦当皇太子时奉太后之命手写佛书，“喜钟、王书”，书风端谨。宋高宗赵构曾书《金刚经》赐予孝宗，存世佛书墨迹有《般若波罗蜜多心经》等。

六、僧人书法

五代僧书以贯休书为榜首。释贯休“善小笔，得六法”（释赞宁《宋高僧传》本传），“善草书，时人比诸怀素”（《益州名画录》），创“姜体”。有草书《千文帖》留传，今不存。另有后梁释彦修、释大空，后唐释归屿、释齐己、书《楞严经》、《四注金刚经》的释应之，后周释师试，西蜀释昙域、释晓峦、释梦归，吴越释詧光、释从瑰、释智琮等，均有书法经历或书迹著录。

两宋高僧中能书者绝不在少数。首先来看曾写佛经者。杭州灵隐寺高僧道肯，在释梦英集十八体篆书《惠林诗》的基础上，广为三十二体篆书《金刚经》，今有明崇祯年间雕版印本留存。释瑛公写《华严经》，精妙简远之韵出于颜柳。临济宗黄龙派创始人释慧南，尝手录《四十二章经》，书风庄重沉稳而清劲。释栖公曾写《大方广佛华严经》于手掌大方册中。释法晖尝“作正书如半芝麻粒，写《妙法莲华经》、《楞严经》、《维摩经》等十部”，“其字累数百万，不

容脱落，始终如一”（《宣和书谱》）。释仁钦、释处严、释省言、释若逵、释行霆等人也都有不同书体佛经出于手下。

其次，宋代释子书写佛寺碑志塔铭者，有释道潜（号参寥子）、释云胜、释善俊、释和公、释思齐、释怀则、释惠昙等人，书体则包括楷、行、篆、八分。释静万《集王书慈云寺碑》和释怀则《集王书摄山栖霞寺碑》，为宋代精美雅致的集王书佛教书法。除此之外，有一些僧人虽不见有佛教书法被著录或存世，但工书且有成绩，是为书僧，不容忽略。例如，北宋永嘉（今浙江温州）人“圆通大师”释怀贤，禅慧明睿，博学多才，诗书画独步一时。释佛印好禅寂，善言辩，工诗书，与苏轼、黄庭坚等士人谈禅往还，有楷书《李太白传》墨迹本传世。释惠崇不仅善画山水小景，亦擅书法。释敏传“飞翰如蚕食叶，俄顷千字，横斜布列，擘窠棋画”（释惠洪《石门文字禅》），为速书高手。

然而总体而言，五代两宋僧人书法没有像释智永、释怀仁和释怀素法书那样的突出成就，故而在书法史上地位并不算高。

七、无名氏刻经及其他

这一时期之刻经，也有一些未署书者名款的遗存。其中石刻佛经之典型为江苏苏州虎丘的《陀罗尼经幢》，刻于后周世宗显德五年（958），楷书，“犹有唐人笔法，虽无书人姓名，亦堪宝爱”（《潜研堂金石文跋尾》）。木版佛经以北宋初《开宝大藏经》为代表，以谨严端正楷书雕印整部《大藏经》共五千多卷，并曾分赠朝鲜、日本、越南诸邻国。其他雕版刻经还有多种。

今存五代两宋佛寺碑铭题记大多留下了书者姓名，或镌刻于碑石，或记载于史册，不像前代同类佛书的书者姓名大多湮没无



闻。但也有一些为无名氏所书。佛教造像之风至此时期已敛，造像题记也只是残山剩水。壁画及题款、榜书的情况也相仿佛。

八、辽、金、西夏、大理国佛教书画

今存辽画迹中很少见到佛画，值得注意的是木版佛经及卷首图。1974年山西应县木塔释迦主像腹腔内发现的辽文物中，有十二卷《契丹藏》，刊刻于辽圣宗统和二十一年(1003)，其中三卷附有卷首图，图文均极精工。同时出土有被认为是丝漏彩色对印本的《南无释迦牟尼佛像》，乃是珍贵遗物。辽之佛教书法也少见，值得介绍的有，辽穆宗应历(951—969)间所立《燕山云居寺碑》，郑熙书，著录于元末明初张绅《吉金贞石志》。另有二方佛寺碑刻，均由辽之高僧所书。一是辽圣宗统和五年(987)立《元佑唐寺碑》，释德麟书，清蒋溥《盘山志》著录。二是辽天祚帝乾统七年(1107)刻《感化寺碑》，释肃回书，亦见《盘山志》。另外，北京房山石经中有辽之高僧圆融、恒劬、善雍、惟和、真延等人所书佛经和佛寺碑记。

金政权注意学习和吸收汉民族文化，亦重视书画艺术和雕版印刷。金的重要佛寺壁画有三处，皆在今山西境内。一是朔县崇福寺弥勒殿壁画；二是大同上华严寺大殿壁画(曾经后代重修)；三是繁峙岩上寺壁画。尤以后者为最佳，绘者为“御前承应画匠”(类似宫廷画家)王逵及“同画人”王道等，该寺壁画佛像、佛传故事和经变故事保存较为完好，画面中又穿插一些世俗场景，很富生活气息。另有金末元初僧人雪窗，擅绘山水、墨兰，书法亦佳，颇有禅味。金熙宗皇统九年(1149)至世宗大定十三年(1173)刊刻印行的《金藏》，又称《赵城藏》，每一卷之首附装《释迦说法图》一幅，画面舒朗醒豁。

金之佛教书法见于著录和留存至今的,均多于辽。其中代表性的有:沂州(今山东临沂)普照寺《集柳公权书沂州普照寺碑》,楷书,金熙宗皇统四年(1144)立。同年所立《汴城东光教寺普贤洞记》,施宜生撰文并书。金卫绍王大安(1209—1211)间立《六聘山天开寺忏悔上人坟塔记》,贾溉书。这些为金代士人佛书。金代僧人中善书者,有书《悯忠寺舍利函记》的释义中,书香水寺《头陀大师灵塔实行碑》的释善进,以及工书善画的释德普和释玄悟等。

西夏佛画以佛窟壁画价值最高。敦煌莫高窟六一窟甬道西夏《炽盛光佛像》,采取了鲜见的佛画题材,在莫高窟为孤例。安西榆林窟三、二九窟西夏供养人像鲜明地体现了该民族圆脸高鼻、体态修长的容貌特征和窄袖紧衣的民族服饰。三窟毗沙门天王像、二九窟菩萨像以线描为主要造型手段,形象也有些类似中原佛像,可见文化交流的影响。

大理国为宋时以所谓“白蛮”为主体所建之西南政权。关于其佛教及绘事情况,今人所知不多,题为张胜温所绘的《梵像图卷》是唯一重要的佛画遗存,图绘诸佛菩萨,以及大理国利贞皇帝、后妃等,画风类似宋朝。

第五节　元明清佛教书画:式微时期

一、概　况

元是由蒙古族贵族建立的政权。元世祖至元八年(1271)忽必烈定国号为元,至元十六年(1279)灭南宋,统一了全国。元朝历八十年左右,社会矛盾、民族矛盾激化,在元末农民起义急风暴雨中



土崩瓦解。朱元璋取而代之,建立明朝,恢复了汉族政权。明朝历二百七十六年,于明思宗崇祯十七年(1644)为李自成农民起义军所推翻。东北的努尔哈赤统率女真族军队趁机入关,定都北京,逐步统一全国,建立了长达二个半世纪以上的清王朝。在这社会变动的前后六百余年中,佛教及佛教艺术也发生了一系列重要变化,但总体规模、气势和艺术成就上,都进入了一个式微时期。

宋代已开始呈现衰势的佛像菩萨图绘和写经刻经等,在元代曾得到一定的复兴,盖因元朝统治者制订了保护一切宗教的政策,尤其是密宗(藏传佛教即喇嘛教的主要部分)为帝王显贵所崇奉和倡导,而密宗又是仪轨复杂,讲究入教、供养、诵咒、弘法仪式的宗派,加上受汉文化影响的元朝君王渐渐钟爱翰墨,以及受异族统治的汉族文人士子格外追怀民族文化。所有这些都促成了元代佛教书画一定的发展。

但元代佛教绘画大多是密宗画。随着喇嘛教流传地区兴修喇嘛寺,寺院壁画和寺窟壁画又有所发展,尤以世俗化繁荣场面为时代特征,其作者大多为无名工匠。专门之佛画大家在元代几乎没有。虽有擅人物或山水等的文人亦作佛像、观音、罗汉、变相,并亦有精品,不过大多主要是以题材之变化求笔墨之意趣,情感表现性强而宗教象征性弱。有佛画佳构惊世的赵孟頫等数人毕竟无力回天。元代整体上已不见前代佛画有过的庄严辉煌,实际上显示出自宋代萌生的佛画衰运之趋势。元代佛书呈复古(宗晋唐传统)态势和规整风格。中国书法史上大家赵孟頫是元代书画,也是佛教书画之第一人。此外,元代佛教书画也体现出以书入画、以画入书互相渗透融汇的特点,追求清空灵透、高雅绝尘的风韵与境界,实则是与禅境相通的。元代是禅画的终结阶段。

到了明清时代,魏晋南北朝和隋唐那种金碧辉煌、壮阔宏大的佛教艺术和五代两宋那种禅机渗透、简淡悠远的禅画,统统成为历

史过去了，连元代一时振兴的那种绚烂神秘而带恐怖感的密宗艺术也盛况难再。佛教书画随着佛教的衰微而趋于没落。

但佛教毕竟已经融进中国文化。明代时，明太祖朱元璋少时尝在皇觉寺为僧，取得政权后又选高僧使侍诸王和招徕外国僧人，授以封号、官位。明中叶武宗朱厚照亦崇佛通经，自号“大庆法王”，倡导佛教。这样，明代佛教还有一定声势。但佛教书画仍无大起色，在书画艺术中只列次要地位。明代绘画以山水花鸟为主，“至于神像及地狱变相等图，则百无一矣”(明谢肇淛《五杂俎》)。明以及清代的文人士子书画并重，在书家、画家作品中，在画家书法和书家绘画当中，都有一些佛教题材作品，但与其说主要是为了传经弘法，不如说更重在抒发性灵和追求笔情墨趣，从而也更具个性风格特征。这些绘画纵然有少数亦注重禅机悟境的蕴藉，但不少却是只承前代禅画的疏简清淡形式而不求禅意禅境，不过作者的宗教感情却是或多或少存在的，一些文人佛画也纳入宗教膜拜体系。

有明一代的佛书大多体现帖学书风，亦学晋宗唐，本身尚秀媚可观，少数佛书还自有风神，但毕竟在总体上缺乏气势力度，亦少有新的发展。到明代中期文徵明等人振作书风，也传下了精美的写经等佛教书法。明末董其昌以禅学论书学，又以禅家分宗为比喻，划分历代山水画家为南北两派，这些理论对清代影响很大。

清代之佛教绘画随着佛教继续明代之衰势，且更为萎靡不振。道释画在清代画坛几乎没有独立的地位，虽有山水、花鸟、人物画家间或图写佛像、观音、罗汉、鬼神，多少带有宗教的虔诚，也主要是当作抒情达性的工具，未必都纳入宗教膜拜体系。以佛画名世者惟丁观鹏等几人而已。民间佛画形式多样，因时代去今未远，仍有不少留存，看来较为热闹。明、清佛教图像中尤多罗汉，流传着取自中国人形相的《五百罗汉图》。佛画不盛，然而需要指出的是，

清代绘画以山水、花鸟最为发达,却是与许多禅门高僧画家的贡献分不开的。“清初四僧”弘仁、髡残、八大山人、原济的禅意山水、花鸟,强调“陶咏乎我”和“借古开今”,别具一格,匠心独运,影响了清代画坛。

清代书法略有振兴,得力于清朝初、中期几代皇帝(世祖福临、圣祖玄烨、高宗弘历)为了政治和艺术的原因而钟情华夏翰墨,临帖挥毫,倡导书艺。继明代之后至清宣宗道光(1821—1850)之前,崇尚魏晋以下钟(繇)、王(羲之)、颜(真卿)等书风体系的帖学非常流行。道光前后书坛开始出现变革。金石考据学的发达和乾隆嘉庆(1736—1821)间北朝和隋代碑志铭记的大批出土,使守成太久的帖学盛极而衰,有创意的书法家受撰写《南北书派论》、《北碑南帖论》的阮元及其同道的影响,使书风从纤弱走向遒劲,开始走出自己的路。清代佛书亦同时反映出书坛这一变化,代表者如邓石如、伊秉绶等人,在其佛书中体现“碑学”书风,并以融合其他书体技法的篆、隶体书写佛教文字。此外,元明清三代高僧法师中尚有一些人擅翰墨,留有墨宝,大多精致雅美,但突出者寥寥。惟“清初四僧”书法,自成风格。近代禅门高僧大德弘一,依西洋画图案之原则作书,醇朴自然,别开生面,为书史上独立一派。

二、士人佛画

赵孟頫及其妻管道昇、颜辉、王振鹏和朱玉是元代士人佛画作者中较有代表性的人物。

赵孟頫(1254—1322),字子昂,号松雪道人等,湖州(今属浙江)人。宋朝宗室,后仕元,官至翰林学士承旨,封魏国公,谥文敏。诗文书画俱精能,绘画则广涉题材,开始在绘画笔墨中追求书法运

笔意趣,为元代第一书画大师,并启迪后人。在社会现实与自我心理矛盾中,转而心向佛教,自称“信佛弟子”,与当时高僧明本等人来往甚密,写经图佛,精妙入神,造型有唐意,笔法古拙。其佛教绘画作品有《红衣罗汉像》、《观音大士图》和《达摩像》。其妻管道昇(1262—1319),字仲姬,湖州(今浙江吴兴)人。信佛,与其夫同为释明本弟子,工诗文,善画墨竹、佛像,有《鱼篮观音图》传世。

颜辉(生卒年岁不详),字秋月,庐陵(今江西吉安)人,一作江山(今属浙江)人。以人物、道释、鬼神见长,造型奇特,工拙有度,“笔法奇绝,有八面生意”。有佛画《水月观音图》等传世。

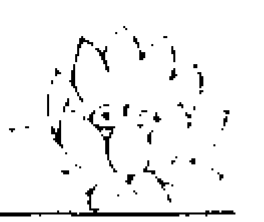
王振鹏(生卒年岁不详),字朋梅,永嘉(今浙江温州)人。其画曾得元仁宗赏识,赐号“孤云处士”。官至漕运千户。长于界画及人物。今存相传为王氏所作佛画《鬼子母揭钵图》。

朱玉(1292—1365),字君璧,一作均璧,昆山(今属江苏)人。师从王振鹏,擅长道释人物,亦精界画。尝作《大藏经》佛像引首画,尺幅虽小,意度横生。传世佛画有《地狱变相图》和《揭钵图》。

其他如刘贯道、许择山等人也兼绘佛像观音。又有王蒙尝在杭州保俶塔寺图《海天落照图》,王冕为山阴(今浙江绍兴)蜀阜寺壁画梅花,诸如此类的偶然所为,虽非佛教题材作品,但其内在情调和倾向,仍与其所在的佛教膜拜体系相协调。王蒙自称香光居士。倪瓒号净名居士、无住庵主。吴镇自号梅沙弥,并自题其墓为“梅花和尚之塔”。“元四家”等士人学道参禅,与高僧居士交往,将禅宗意识融入画中,追求净素自然、出尘脱俗之意味,其山水花鸟,特别是水墨梅竹,常有禅味渗透,而倪瓒所谓“逸笔草草”正是其外在表现的典型形式。

有明一代文人士大夫佛画之代表为蒋子成、丁云鹏、吴彬和陈洪绶。前三者偏重道释,后者兼作佛画,各有风采。

蒋子成(生卒年岁不详),一作子诚,阳羡(今江苏宜兴)人。幼



学山水，中年始攻道释人物，后被征为宫廷画师。所作佛画，设色精妍，尤擅水墨观音大士像，人评为有明第一人。曾奉诏图佛像以赠外国。

丁云鹏（1547—1628 尚在），字南羽，号圣华居士，休宁（今属安徽）人。明宫廷画家。工诗善画，长人物、山水、花卉，尤擅佛像，人称“有张（僧繇）、吴（道子）心印，神姿飒爽，笔力伟然”（清方薰《山静居画论》）。其佛画以精工为特色，晚年复归平淡。丁氏为徽州版画作者之首席。有佛画《白马驮经图》、《大阿罗汉图》、《大士像》、《六祖像图》等传世。

吴彬（生卒年岁不详），字文中，一作文仲，号枝隐庵头陀等，莆田（今属福建）人，流寓金陵（今江苏南京）。万历间中书舍人，官至工部主事。善人物、山水，尤长佛画。佛像奇古，不类前人，笔法细腻，设色工丽，又喜作梵刹山林。传世佛画迹有《十六应真图》、《古佛高坐图》、《佛像图》、《群峰梵刹图》等。

陈洪绶（1598—1652），字章侯，号老莲，明亡后出家，改号悔迟等，诸暨（今属浙江）人。曾于崇祯年间为舍人。清兵入浙东时避乱于绍兴云门寺为僧一年余。善人物、山水、花鸟，亦画佛像，无一不精不佳。人物造型躯干伟岸，面部夸张，衣纹细劲清圆而多折，设色古雅，这些特点也体现于其《观音像图》等佛教绘画之中。其画风影响后代。陈氏在明季武林版画作者中名列前茅。所作《婴戏图》绘群童拜佛嬉戏场面。

明朝历时甚长，时代又不算太远，佛画虽不炽旺，著录于史籍图录的佛画作者却还有不少。擅长佛画之士人尚有倪端、张仙童、沈鸣远、顾应文、张继、上官伯达、熊茂松、李麟等人；而兼作佛像、偶写罗汉的文人画家和画院画家则更多，有陈远、朱芾、戴进、王绂、吴伟、张路、邵弥、孙克弘、张世禄、文从简、崔子忠、金声、蓝瑛、邹喆、张瑞图等人。他们不仅作卷轴佛画，一些人还曾作佛寺壁

画。吴伟曾在南京昌化寺壁画五百罗汉，戴进尝图壁于报恩寺，是其中的例子。明朝帝王如明宪宗朱见深，也有佛画《达摩像》传世。

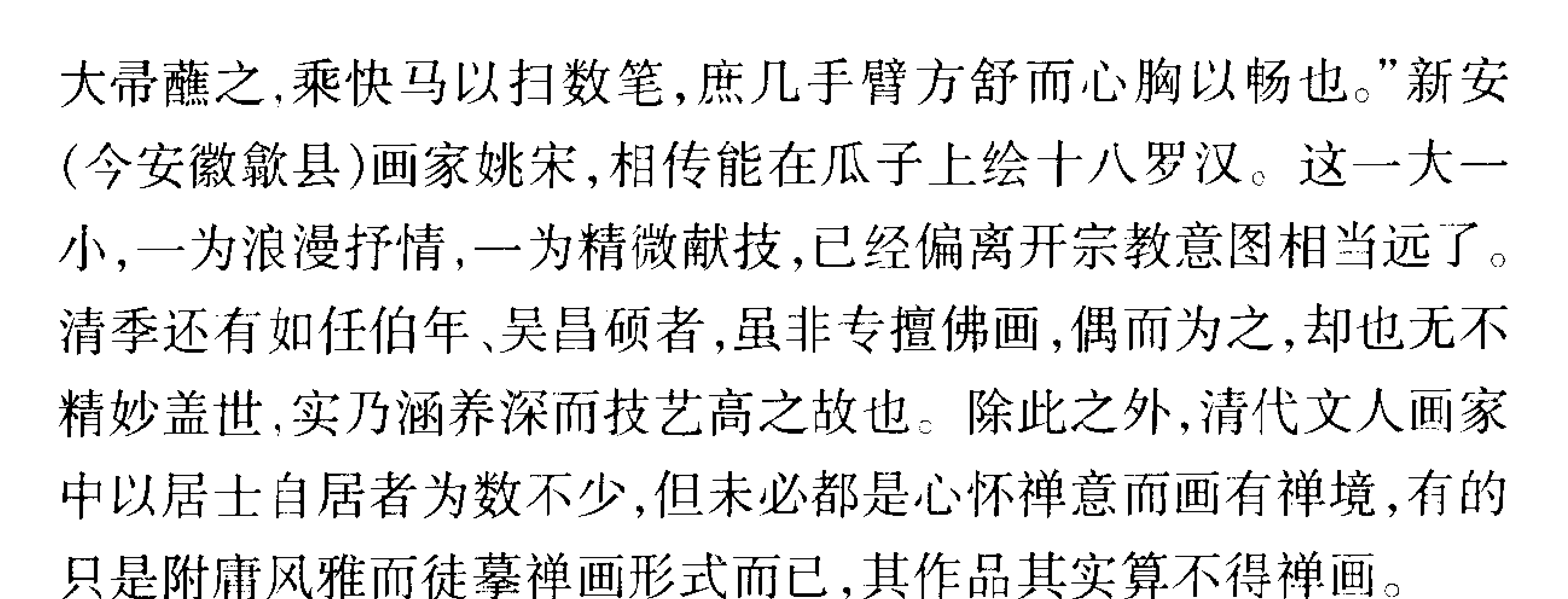
清代佛画更呈衰势，高手寥寥。著名之士人佛画作者是丁观鹏和金农、罗聘师徒，其中丁氏主要以佛画享誉。

丁观鹏（生卒年岁不详），乾隆时供奉于南薰殿。擅道释人物，兼山水。佛画承其同宗明代丁云鹏画风，人称出于蓝而胜之。《石渠宝笈》著录丁观鹏画迹八十三件，道释画轴占了三分之二。尝奉诏将南宋大理国张胜温《梵像图卷》摹成两卷，有《无量寿佛图》等佛画传世。

金农（1687—1764），字寿门，号冬心先生、昔耶居士、心出家盦粥饭僧等，仁和（今浙江杭州）人。布衣居士，博学多才，工诗词，精鉴赏。书法工隶、楷及行，自创一格，号为“漆书”。五十多岁始从事绘画，梅竹、花鸟、蔬果、山水、鞍马、人物、佛像皆能而有特色。学养渊深，用笔古朴，意境奇奥。为“扬州八怪”之一。崇佛画佛，有佛画作品《佛像图》、《菩萨妙相图》、《佛院冰姿图》、《十六罗汉像》等。

罗聘（1733—1799），字遁夫，号两峰，又号花之寺僧、衣云道人等，歙县（今属安徽）人，后迁居扬州。金农弟子，一生布衣。擅长人物、佛像、梅竹、花鸟、蔬果、山水，独辟蹊径。亦为“扬州八怪”之一。作佛像奇而不诡，画《鬼趣图》以鬼喻人。其佛画既有奉佛之虔诚，又有抒写性灵之洒脱。传世佛画有《观音像》、《普贤菩萨像》等。

曾经创作佛画的文人画家和宫廷画家还有方维仪、华喦、沈瀛、沈源、黄应谌、丁元公、徐人龙、金礼嬴、傅雯、俞宗礼、张照、金廷标、贾全、闵贞、钱杜、王锡畴、陆靖、叶舟、王奂、改琦、苏六朋等人。其中一些人的佛画有异常之处。比如钱塘（今浙江杭州）画家杨芝擅巨幅佛像，尝曰：“安得三十丈大壁，磨墨一缸，以田家除场



大帚蘸之，乘快马以扫数笔，庶几手臂方舒而心胸以畅也。”新安(今安徽歙县)画家姚宋，相传能在瓜子上绘十八罗汉。这一大一小，一为浪漫抒情，一为精微献技，已经偏离开宗教意图相当远了。清季还有如任伯年、吴昌硕者，虽非专擅佛画，偶而为之，却也无不精妙盖世，实乃涵养深而技艺高之故也。除此之外，清代文人画家中以居士自居者为数不少，但未必都是心怀禅意而画有禅境，有的只是附庸风雅而徒摹禅画形式而已，其作品其实算不得禅画。

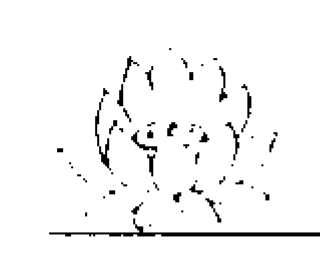
三、僧人绘画

元代画僧之跻身画史者屈指可数，地位也不大重要。元初杭州玛瑙寺僧温日观(生卒年岁不详)，华亭(今上海松江)人。工诗书，以草书笔法写葡萄，先以手泼墨再挥毫收拾，其率意如此，世称“温葡萄”。

释普明(? —约1352)，俗姓曹，号雪窗，松江(今属上海)人，尝为江苏苏州虎丘云岩寺等庙住持。善书精画兰，流布民间，有“户户雪窗兰”之誉，作品并且流传到日本。

释祖柏(1282—约1354)，俗姓史，号子庭，通称“柏子庭”，四明(今浙江宁波)人。性好浪游，往来于平江(今江苏苏州)、松江一带。工书，擅绘石菖蒲及松石古木，画作亦流入东瀛。

元代画僧大多以水墨花卉蔬果见长，盖因画坛时尚所致，而画中渗入禅味自与一般文人墨戏有别，也有特别者。因陀罗，汴梁(今河南开封)上方祐国大光教禅寺住持，一名壬梵因，法号佛慧净辨圆通法宝大师。擅释道人物，喜用秃笔，简练稚拙，有梁楷遗风。佛画作品有《禅机断简》五图等传世。作品曾传至日本，日人目为梵僧。高僧玉涧也有画作流传日本。



有明一代诗僧书僧固然不算少，而较有成绩的画僧，仅释大涵等几人而已，佛门画苑寥落如此。释大涵擅水墨，精牡丹松石，超逸萧散，跻身明代墨戏画家行列，而以禅味为标帜。浙江僧人华朴中被归入浙派山水画家队伍。

又有士人宋旭(1525—约1606)，字初晹，号石门，嘉兴(今属浙江)人。中年后为僧，法名祖玄，又号天池发僧，“禅灯孤榻，世以发僧高之”(清徐沁《明画录》)。诗书画皆善，工山水人物，苍劲古拙有气势。为松江画派中坚人物，亦尝绘白雀寺壁画，并有《达摩面壁图》传世。

程嘉燧(1565—1644)，字孟阳，号松圆、偈庵，休宁(今属安徽)人，寓居嘉定(今属上海)。晚年皈依佛教，法名海能。擅诗画，山水花卉，深静枯淡。著有《破山兴福寺志》等。

另有释莲儒，吴县(今江苏苏州)人。事佛之余，钟情于画史研究，从元代夏文彦《图绘宝鉴》和明代王世贞《王氏画苑》中搜寻、辑集自释惠觉至释普明历代画僧凡六十四人，编为《画禅》一卷，以存禅僧画家史料。

明末清初有四位著名画僧，不仅是清代禅僧画家当中卓越代表，而且在中国绘画史上占有显赫的地位，对后人产生过难以估量的巨大影响。这就是“清初四僧”弘仁、髡残、八大山人和原济，其中又以八大山人和释原济为最著。他们其实是清初人数众多“遗民画家”中艺术个性鲜明而艺术成就突出者，他们在政治上采取与满清统治者不合作或对抗的态度，复杂的现实矛盾和痛苦的内心感受，促使他们弃绝尘缘皈依佛门，以此作为生命历程的归宿，并以突破传统艺术形式的视觉表现方式传达自己真实而深刻的寓有社会性内涵的生活感情。

释弘仁(1610—1664)，俗姓江，出家后法名弘仁，字无智，号渐江僧等，歙县(今属安徽)人。明末诸生，明亡有志抗清，离歙去闽，



后从古航法师为僧，返歙居西干五明寺。工诗书，书学颜真卿、米芾、倪瓒，遒健放逸。善绘山水兼画梅竹，尤崇倪瓒画法，多写黄山之景，用笔清刚简淡，着墨无多，开创“新安画派”。并有《画偈》等诗文传世。

释髡残(1612—约1692)，俗姓刘，法名髡残，字介丘，号石谿等，武陵(今湖南常德)人。二十岁时削发为僧，清兵入湘时遁迹武陵山中，后居南京牛首山幽栖寺。与顾炎武等抗清志士往来。工五言诗，善行草，擅长山水，宗法释巨然及元四家，自出手眼，高山巨壑，气势不凡，好干笔皴擦而元气淋漓，境界奇辟，并以书法入画。

八大山人(1624或1626—1705)，俗姓朱，名耷，本名统𨨗，出家后法名传綮，号八大山人，别署雪个、人屋、个山驴等，尤以“八大山人”名世，南昌(今属江西)人。明宁王朱权后裔，明亡后一度落发为僧，一说后当道士。作品常署“八大山人”，四字联缀类“哭之”或“笑之”。善诗文书画，画则尤擅花鸟竹石，次山水，皆叫人叹绝。作鱼鸟多“白眼向人”，图山水多地老天荒，造型夸张，构图奇特。

释原济(1642—约1718)，本姓朱，名若极，出家后释号原济，又号石涛、苦瓜和尚、大涤子等，全州(今广西全县)人。明宗室广西靖江王朱守谦后裔。自小因家国变故出家为僧，后漫游各地，晚年定居扬州。擅长山水花卉人物，亦画罗汉。用笔纵横恣肆，不拘古法，自成一家，对扬州画派影响很大。在绘画理论上亦有突出贡献，著有渗进禅学的《画语录》。诗文书篆皆精，融入绘画。书法则隶、行尤佳，奔放洒脱。有佛画《十六罗汉手卷》传世。

清代其他画僧还有：明末清初释逸然，擅山水人物；释弘智，俗名方以智，博学多才，明亡出家，偶作书画，以山水见长。晚清释虚谷，善诗文，工书画，喜作花果、禽鱼及山水，有佛画《无量寿佛图》等传世。释大汕、释弘瑜、释月蓬、释开智、释湛晖、释明中、释一

泉、释真怀也是禅僧中有绘画艺术成就者，有的人兼工佛画。

四、壁画、版画与“行轴”

元代佛画遗存，除士大夫、僧人的卷轴图册之外，还有民间石窟、寺院壁画和雕版佛经及附图。元代喇嘛教流行，带来密宗壁画的创制。敦煌莫高窟中三窟、四六五窟元代壁画为其中保存较好、制作较精的典范作品。四六五窟壁画包括三面十二臂和六面十六臂欢喜佛形象，带有恐怖和神秘感。体现了藏传佛教画风格。元代西藏等地喇嘛教寺院里遍绘密宗壁画，还创制、收藏有“唐喀”，岁月沧桑，留存至今的极少。到明清时代，在喇嘛教流传地区继续有密宗艺术的创制，但声势却无法与元代相比了。另有山西稷山县兴化寺和洪洞县赵城镇广胜寺都残存有元代壁画，其中兴化寺《七佛图》等，为元代显教佛寺壁画北支民间画工首领朱好古及弟子张伯渊等绘于元成宗大德二年(1298)，该图保存较好，线条匀细流动，设色古朴。此外，据河南洛阳白马寺大德碑记载，民间画工马君祥曾于大德三年(1299)绘白马寺大佛壁画。这几位画工留下了名字，诚为难得。

雕版佛经也随着佛教的流布继续进行。宋末元初平江府陈湖碛砂(今属江苏吴县)延圣院刊《碛砂大藏经》陈升所绘的卷首图，大德二年(1298)刊印《圆悟禅师语录卷首图》，元文宗至顺二年(1331)嘉兴(今属浙江)顾逢祥等刊版《妙法莲华经卷首图》，元惠宗至元六年(1340)江陵(今属湖北)资福寺刊版《金刚经注插图》，都是元代佛教版画的精品，而且佛教文字的书写、刻作也十分精致可爱。其中《金刚经注插图》画无闷和尚在注解经文，图左上角刻有“无闷和尚注书处有灵芝”字样，颇富生活气息。同时，佛教“行

轴”和长卷佛画也流传,例如今藏炎黄艺术馆的佚名作品《鬼子母揭钵图卷》就是。

有明一代,佛寺壁画不及宋、元,之所以如今各地都有一些明代佛教壁画残余,是因为明较宋、元要晚,壁画保存略多之故。其中较著名的有:山西稷山县青龙寺大殿、腰殿及伽蓝殿壁画《礼佛图》等,掺糅有道教内容,元末明初陆续绘制,署有画工姓名。北京西郊翠微山南麓法海禅寺壁画《帝释梵天图》等,风格典丽辉煌,带有皇家气派。河北获鹿县上京村毗卢寺后殿壁画是明代重修该寺时在前人基础上重绘或改绘的,其中《诸神行列图》杂有儒、道及历史人物,另有佛像菩萨、佛经故事画。天津蓟县独乐寺观音阁壁画亦为明代作品。四川蓬溪县宝梵寺(原名“罗汉院”)壁画有佛像、菩萨、罗汉像等。云南丽江纳西族自治县境内白沙琉璃殿、大宝积宫,芝山福国寺,大研镇皈依堂等寺院壁画处于喇嘛教传播地区,同时又是受汉族文化影响的地区。图画题材内容杂糅显教、密教乃至道教,画风大多融汇汉族绘画与藏画风格,体现出多民族共居的汉藏及纳西文化交汇地区的宗教艺术特征。明代佛寺绘画另一常见样式是卷轴佛画“行轴”,山西右玉县宝宁寺一堂明代“水陆画”中有佛教内容的六十一幅,值得重视。

明代为中国版画史上的繁盛时期,尤以明初、明末为双峰并峙,题材广泛,绘刻俱精,雕版佛经及单幅佛像也多有问世。然而相较于文学、戏剧刻本版画,佛教版画的数量仍然不多。其中明初有《地狱还报经插图》,明太祖洪武二十八年(1395)刊《妙法莲华经·观音普门品卷首图》,大约刊刻于明成祖永乐十八年(1420)上图下文类似文学连环画的《阿弥陀经》和明英宗正统五年(1440)内府版《正统藏卷首图》。明末有明神宗万历十七年(1589)武林版《经山藏卷首图》,明熹宗天启(1621—1627)间徽州版传为丁云鹏所绘《观音三十二变相》(绣像题句形式的组画),徽州刻本新都慈

仁斋版《楞严经卷首图》,还有明末版可作"水陆画"范本的《水陆道场神鬼像图》等等。有两点值得注意,一是这些佛教版画的作者有一些是当时闻名于世的士人画家,如丁云鹏、陈洪绶(曾绘版画稿本《地狱变相图》);二是一些佛教题材文学刻本流行,实际上也宣传了戒恶劝善等佛教思想,比如万历十年(1582)徽州版《目连救母劝善戏文》和万历四十二年(1614)苏州版《西游记》。

清代民间佛画仍继续衰落,以壁画的情况为最严重。佛寺壁画于今可见且较有水平者有:山西浑源县永安寺壁画,供养人着清装;山西洪洞县赵城镇广胜寺上寺后大殿壁画,清世祖顺治十六年(1659)绘坐佛五十三尊等。不过屈指可数的几处。清代佛寺常对前代绘画及雕塑进行修复补绘或重绘重塑,但艺术水平普遍不如原作。"行轴"佛画继续绘制,画承明制,变化不大。山西太原崇善寺藏《佛传画》,浙江台州小明因寺曾藏清宣宗道光(1821—1850)间所绘佛像菩萨挂像四十幅,为其中较好的一些。世俗性成分的增多是清代佛教壁画、"行轴"的一个显著特点。

雕版佛教绘画题材、形式多样,一如明代。较有代表性的是:清世祖顺治八年(1651)徽州版《过去庄严劫千佛名经卷首图》,清圣祖康熙二十九年(1690)刊释大汕(号石濂)自绘的《石濂和尚集插图》,清世宗雍正十三年(1735)版《二十八经同函引首图》等。清末金陵(今江苏南京)刻经处由居士杨文会(字仁山)创立于清穆宗同治五年(1866),乃是清末最大的刻经坊,除刻佛经外,亦刻单幅佛画,皆大幅,有《十八臂观音像》、《四十八臂观音像》、《西方极乐世界图》等近三十种,一些驰名当时画坛的艺术家,例如华嵒、沈瀛、赵松麓、张益和释开智,都参与过该处的佛画绘制。此刻经处还曾翻刻过乾隆版《造像量度经》,这原是藏传佛教造像工具书,对佛、菩萨、明王等面相的比例关系和描绘原则作了说明,利于各处佛像绘制。从乾隆间喇嘛寺壁画和刊刻之密宗佛画,以及一些显

教壁画中，可见出受该书影响的痕迹。康雍乾年间（1662—1795）各地纂修刊印方志盛行，同时一些佛庙寺志得以刊行，如杭州《灵隐寺志》的插图就很精美。

从绘者身份来看，明清佛教壁画、“行轴”和版画绝大部分由民间画工完成。他们中一些人并非主攻释画，而是专职泥水作、油漆匠等，兼作壁画“行轴”，也有自营画店承包寺院绘事者。这些图画大多不署名款，少数如青龙寺壁画署郭思齐、刘鼎新、刘士通及其子刘存得、刘存让等姓名，康乾间一些寺院壁画署张文辉、王永吉、张太古等人姓名，为后人留下了研究民间画工情况的宝贵资料。这一时期也有少数画工因技艺精湛而被召入宫廷作画，或列名《明画录》、《书画鉴影》等著录。

西藏各地喇嘛寺院中今存不少壁画，例如拉萨布达拉宫多幅《跳神图》，大昭寺《布达拉宫晒佛图》，江孜白居寺《白居寺古寺图》，以及萨迦县萨迦南寺一些壁画等。留存至今的布绢佛画卷轴“唐喀”数量也很可观。这些密宗佛教绘画以清代的为多。而云南边陲傣族、布朗族等少数民族居住地区的“缅寺”（亦即佛寺）绘画，大多绘制于明清时代。其佛教乃是十三世纪传自缅甸、泰国等国的南传上座部小乘佛教，以壁画、布幡形式绘唯一的主尊释迦牟尼佛，另将傣族传说中人物“丢合明”和“郎妥落尼”加以神化画进佛画，分别作男、女身菩萨相。

五、士人佛书

赵孟頫的佛书是元代佛教书法中的“高光”，另有管道昇、鲜于枢等人的佛书也很重要。

赵孟頫乃元代大书画家。真行草隶篆籀，皆妙绝古今。继柳



公权之后创“赵体”楷书，书坛方有世称“欧(阳询)、颜(真卿)、柳(公权)、赵(孟頫)”四体。其楷书寓刚劲俊利于典雅之中，行书纵横曲折、姿态朗逸。传世佛书有写经《金刚经》、《法华经》、《佛说四十二章经》，及书碑《湖州妙严寺记》、《头陀寺碑》、《灵瑞塔碑》等。其妻管道昇也是佛书高手，“翰墨词章不学而能。心信佛法，手书《金刚经》至数十卷，以施名山名僧”(赵孟頫《松雪斋集》)。

鲜于枢(1256—1301)，字伯机，号困学山民、虎林隐史等，大都(今北京)人，一作渔阳(今天津蓟县)人。官至太常寺典簿。性情豪放。善诗文，工正行草书，尤擅草体。行楷得晋唐雄健笔意，草书承怀素遗风，与赵孟頫切磋书艺，在元代与赵齐名。善悬腕作书，笔力劲健，落笔不苟，书风圆健熟练而奇姿横生，气势雄浑而不失法度。有写经《檀波罗蜜》等传世。

此外，还有吴镇写《心经》，赵孟頖(赵孟頫兄)写《华严经》、《莲华经》、《楞严经》等佛经，曾遇以泥金写《大藏经》，陈自幼写《妙法莲华经·观音普门品》。另有王恽、张起崖、吴志淳、葛禋等人书写寺塔碑记，也很见工力。元代书法名家饶介，以圆劲飘逸的草书称名于世，与当时高僧交往很多，有行草《赠僧幻住诗》传世。

有明一代佛教书法的突出代表是文徵明、董其昌和张瑞图。

文徵明(1470—1559)，初名壁，一作璧，以字行，更字徵仲，号衡山居士，长洲(今江苏苏州)人。曾一度为翰林待诏。自称佛门弟子，与释立庵等高僧往还，淡于功利而潜心诗文书画创作，均有突出成就，每每有禅味渗透其作品中。画擅山水兼花卉、兰竹、人物，与沈周、唐寅、仇英并称“明四家”。书擅行草，而以小楷最为精妙，“深得智永笔法”(《书史会要》)。为明代中叶书艺中兴之大手笔，与祝允明、王宠合称“吴中三子”享誉书坛。尝以小楷写《心经》、《金刚经》、《观音颂》等。

董其昌(1555—1636)，字玄宰，号思白，别署香光居士，华亭

(今上海松江)人。官至礼部尚书掌詹事府事,以太子太保致仕。晚明著名书画家和鉴赏家。心信佛,喜谈禅,以禅理论书画。强调画家的顿悟与天趣,以禅家南北宗比喻唐以来山水画的分派。倡导书家临帖要如禅之不执死法,用笔要古淡,以《楞严经》"八还义"论书家需能变,还其真心。擅山水,清润秀逸而灵动。书法疏宕俊逸,于姿致中出古淡,与邢侗、张瑞图、米万钟并列为"明末四大书家"。有《金刚经》、《弥陀经》、《罗汉赞》等佛书传世。

张瑞图(? —1644,一作 1570—1641),字长公,号二水,别号果亭山人、芥子居士等,晋江(今属福建)人。明神宗万历三十五年(1607)进士,官至礼部尚书。因手书魏忠贤生祠碑文,明思宗崇祯二年(1629)罢官。返归故里,学禅以寄托。善山水、佛像,工书法,擅真、行、草。搦笔作书求适其笔意,奇逸而有气骨,独辟蹊径。佛书佛画墨迹有《观音像并书心经》、《心经》等流传至今。

见于史册或留有书迹的明代士夫作佛书者还有多人。例如朱铨、姜浚分别写金字经,卞赛刺舌血写《法华经》,俞允文、严济、洪度、蔡氏、何镗、朱俸、杜大绶等人均写过佛经,而孙慎行则有佛书《佛家语》等留与后人,王问书写《示僧诗》,个性纷呈,各有千秋。书写寺庙碑铭志记的朝野士人亦不少,有凌晖、张天保、吴亮、陈翀、吴谦、秦金、王礼、李璲、李时、于若瀛、李开藻、徐图等人。此外,据《书史会要》记载,明太祖朱元璋"默契书法,御书'第一山'三大字于凤阳龙兴寺,端严遒劲,妙入神品",从中亦可见出帝王对佛书的倡导。

满清王朝初中期几位帝王雅好翰墨,也在各地不少佛寺禅院题额书碑。康熙帝玄烨,以武功定内外,以笔翰颂宇中,在各大佛寺留有题额碑铭,其中大多数今人尚可观赏,杭州灵隐寺天王殿匾额"云林禅寺"四字就是由康熙帝题写的。乾隆帝弘历的书迹也在大江南北的佛寺中常见。这些帝王的书事书迹,虽说对推动佛教

及佛教书法传播起过作用，本身的艺术价值却并不很高。

清中叶，一些画家作书法承明代文、董余绪而敢于革新，戛戛独造，使清代书法到一新的阶段。其中部分人尝作佛书，多有传世。例如金农，曾虔心恭绘《佛像图》，自书《古佛颂》百余字于像侧，楷中兼隶，为其"漆书"之一代表作。清代中叶以后，碑学渐兴带来的结果之一，是对朴茂古拙篆隶书体的重新青睐和审视，一些书家作出了自己不可磨灭的贡献，其中同时也在佛书方面作出成绩者是邓石如、伊秉绶、阮元和赵之谦。他们也是清代士人佛书之代表者，虽说他们的佛书作品在数量上不算多，但其艺术价值和充实丰富佛书之林的文化价值是值得充分重视的。

邓石如（1743—1805），原名琰，又字顽伯，别号完白山人、笈游道人，怀宁（今属安徽）人。工篆刻，精四体书。其篆刻融书法于其中，端庄清新而不失流利，创"邓派"。邓氏作书尤长篆隶，为篆书艺术集大成之书家。康有为称他："集篆之大成，其隶楷专法六朝之碑，古茂浑朴"。（《广艺舟双楫》）传世佛书有篆书《心经》等。

伊秉绶（1754—1815），字组似，号墨卿、默庵，汀州（今福建长汀）人，世称"伊汀州"。清高宗乾隆五十四年（1789）进士，官扬州知府等。工诗词古文辞，能画山水梅竹，尤以书法名世。精行草，尤擅分隶，得秦汉遗法，博厚壮伟。康有为《广艺舟双楫》评曰：清代之书集古之大成者四家，为邓石如、伊秉绶、刘墉、张裕钊，其中"集分书之成，伊汀州也"。伊氏传世佛书有《柘庵》二字等。

阮元（1764—1849），字伯元，号芸台、怡性老人等，仪征（今属江苏）人。清高宗乾隆五十四年（1789）进士，官至体仁阁大学士，加太子太傅，卒谥文达。博学多才，精于经籍训诂及书画鉴赏，工天文、地理、历算、文学，善诗文书画。倡碑学，著有《南北书派论》、《北碑南帖论》。精隶，能作擘窠大字，虽非书法大家，其书亦显得郁勃飞动，清古醇雅。有瓷青纸金丝栏泥金隶书《无量寿佛经》



传世。

赵之谦(1829—1884),初字益甫,号冷君,后改字㧑叔,号悲盦、无闷等,会稽(今浙江绍兴)人。清文宗咸丰九年(1859)举人,历任江西鄱阳、奉新、南城等县知县。博古通今,工诗文书画篆刻,书则篆隶楷行莫不精能,承邓石如而能变。信佛,尝书"阿弥陀佛"篆体四字等。

见于著录的清代写经士人尚有裘曰修、于敏中、吴拜、林则徐、董耀、许乃钊、吴芝瑛、吴熙载、沈善登、许宝蘅等士人、居士。而诸如鄂容安书云南嵩明海潮寺楷书楹联"海暗云无叶,山寒雪有花"这样的佛寺碑刻、联句,真不知道有多少散布于各地名山古刹、萧寺禅院之中,有的是直接书写佛教文字,有的是以文学语言间接表达禅意,这些书法构成佛教书法的一个分支,有待于广泛搜集,深入分析研究。

六、僧人书法

总元代僧侣以书艺见于著录者,凡三、四十人,但书艺卓绝堪称大家的则无一人。列元代书僧留有名姓者则有:释至温、释一宁、释明本、释行端、释了性、释溥光及法弟释溥圆、释圆琛、释可中、释祖铭、释祖瑛、释浦尚、释大智、释静慧、释慧敏、释道原、释宗衍、释湛然、释仪润、释镜塘、释允才、释永芳、释元旭、龙岩上人,以及书崇国寺《隆安选公传戒碑》的释法桢、先后书《天开寺碑》的释福珪和释洪注等。

有明一代见于著录的书僧远远多于元代,其中以释守仁和释德清为代表,也并非书法大家。

释守仁(?—1391),字一初,号梦观,富阳(今属浙江)人。出

家四明山延庆寺,先后住持杭州灵隐寺和南京天禧寺。“能文辞,草书宗晋,亦能篆隶”(《皇明书画史》)。有草书《上桧楼和尚诗帖》等传世。

释德清(1546—1623),俗姓蔡,字澄印,号憨山,以号行,全椒(今属安徽)人。少入江宁(今江苏南京)大报恩寺,十九岁圆戒,师从无极法师,又从云谷参禅苦修。后云游四方。得皇太后所赐《大藏经》及布金,建海印寺,任住持。倡导禅宗、华严宗合一,释道儒一体。工诗书,善行草。尝刺血书《华严经》,有行书《怀净土诗帖》等流传。

此外如释昙噩诗文书画皆能,释德祥书法有铁画银钩之妙而盛名一时,释道源尝以泥金写《华严经》,释定皑被评为“弘治(1488—1505)间写经第一”,释妙清书《万寿寺碑》篆额,释无辨尝立就草书《善化寺记》数千言而被赞为“诗禅草圣”,释静闻刺血写成《法华经》,释道生作左手书,释光鹫以竹笔作书,又有游僧尝于浙江平湖南化寺殿壁书写巨字“心虚灵之觉”,如此等等,可以排列出一张长长的名单。

清代书僧之名列前茅者,主要是一些明末清初愤而出家的明朝遗民。在这朝代更替社会动荡之际,不少明朝遗民满怀嫉世恶俗之感和亡国之痛,寄情书画,其中有些人并且皈依佛门,从佛道和书画上找到心灵慰藉,从而也推动了书艺的发展,而这些不拘成法、抒情达性的书法,为清代书法求变准备了条件。明清之际这些书僧有八大山人等“清初四僧”、释深度、释通荷、释海明、释大错、释函昰、释净启、释浦畹、释通醉、释大拙、释弘智(俗名方以智)、释今释、释今帾、释今印、释上鉴(比丘尼)等。由于超然功利潜心书法,均以真情贯注,书法水平也较高,尤以释海明、释函昰、释今释和八大山人占有较突出的地位。

释海明(1597—1666),俗姓蹇,亦名通明,字万峰,号破山禅



师，大足（今属四川）人。十九岁出家，后历主万峰寺、凤山寺、祥符寺等名刹，从学法侣甚众。善诗书，书法承二王，得其神髓。尝书《藏经》。

释函昰（1608—1685），字丽中，别号天然。俗姓曾，名起莘，字宅师。番禺（今属广东）人。十七岁补诸生，明思宗崇祯六年（1633）举人，辞官不就，赴庐山归宗寺出家，历主诸多寺院弘扬佛法。明亡后一些民族志士托而逃禅，多出其门。博通佛学，引儒入禅。经史诗文书画俱精。其书法结体紧密，跌宕多姿，萧然率真而又有古朴之风。

释今释（1614—1680），俗姓金，名堡，出家后法名性因、今释，字澹归，号茅坪衲僧等，仁和（今浙江杭州）人。明思宗崇祯十三年（1640）进士，官至青州知州等。明亡投南明政权，后遭贬遣戍贵州，养病桂林，城陷出家。南明桂王永历七年（1653）行脚至广州，师从释函昰。工诗文，善书法，尤擅草书。

八大山人，即朱耷，清初山水花鸟大家，画风独异。兼工行楷狂草，运笔劲健，笔势锋利，晚年好用秃笔，寓刚劲于宕逸之中，其书"有晋唐风格"（《国朝画征录》）。其墨迹有《心经》、《行书四箴》等。

留下姓名的清代书僧人数，还有见于著录或迄今存留的清代书僧墨迹的数目，均为历代之最，此中缘由无它，盖因清朝历时既长，又只是上代之事，湮没者少。清代无名氏佛书反倒较为少见了。除了上面介绍的一些书僧以外，清代还有以下一些书僧也值得一提，他们是释寂观、释际得、释大涵、释破门、释达受、释篆玉、释无迹、释超然、释圆照、释灵璧、释虚谷（书画皆精）、释竹禅（创"九分禅字"）等人。但纵而观之，清代佛门书法艺术的情况虽说比元、明时稍强，但也不可与隋唐时代同日而语。除了八大山人，诸书僧在书法史上都不能占有一定篇章。就是八大，主要也是以绘

画名世的。

近代高僧弘一法师乃佛书圣手，独有建树。释弘一（1880—1942），俗姓李，名叔同，号息霜，法名演音，别号很多，浙江平湖人，生于天津。游学日本。新旧学兼通，善诗文、音乐、戏剧、绘画、书法，其成就皆不同凡响，为旷世奇才。1918年从杭州虎跑寺了悟禅师出家，次年在灵隐寺受具足戒，潜心律藏。其书法朴厚率真，蕴藉有味，多写佛教经典，并依西洋画图案之原则结体布局，意境含蓄且有笔墨之外的韵味。

七、中外佛教书画交流

在日本的镰仓时代（大致相当于中国的南宋后期和元代前期），南宋的释法常、梁楷和元代禅僧画家王涧、因陀罗等人作品随同禅宗传到日本，导致日本禅风墨绘的形成并发展。自元至清，中外书画交流，主要是中日之间的交流，一直继续在进行。元代高僧一宁（1247—1317）工诗文，善书法。于元成宗大德三年（1299）被成宗授以江浙释教总统，赐号“妙慈弘济大师”，奉命出使日本，渡海至镰仓，先后住持建长寺、圆觉寺弘扬禅法，后应日本天皇之召住京都南禅寺。在弘法的同时并播扬中华诗文书画文化，广受敬重，圆寂后被赠“国师”称号。元代高僧普明、祖柏画名并列。释普明之独特画兰石法为其弟子郎玄隐及日僧灵峰顶云学得，传至日本，影响日本画坛，日本帝室现在还藏有释普明《兰石图》四联幅。释祖柏富有鲜明个性风格的石菖蒲和古木松石也曾在传至东瀛后吸引了一些日本僧俗画家，他的《石菖蒲图》、《松石图》今藏日本。又元代时，赵孟頫信佛明经，以书画名天下，“天竺有僧数万里来求其书，归国中宝之”（《元史》卷一百七十二本传）。



明成祖朱棣即位以后,因倭寇侵扰造成的中日紧张关系开始缓和,日本遣使来明廷进贡并获得回赐的活动得以继续。尽管所谓"贡"和"赐"实际上主要是明廷与日本政府间一种经济贸易方式,但与此同时带来的文化艺术交流亦不可小看。例如日僧雪舟等杨(1420—1506),在其本国曾师从擅长中国水墨画的日本画家周文学艺,研究宋元诸家绘画。明宪宗成化四年(1468,一说为成化三年,即1467年)随日使天舆清启来华,师从画院待诏李在学画,请教破墨与设色之法,后至浙江宁波,学习佛学的同时,广访名家,精研绘画,声誉鹊起。宪宗朱见深喜好书画,闻雪舟名召入京都绘壁画。成化五年(1469)回国后,吸取南宋马远、夏珪等人画格,创日本民族绘画,有"画圣"之誉。

明季书画家、佛书佛画高手张瑞图的书法也曾流传至东瀛,在日本书坛激起浪花。又明末清初浙江杭州画僧逸然(1601—1668),东渡日本,住长崎崇福寺,有日本弟子河村若芝、渡边秀石等人从他习中国山水及人物,成为日本画坛一重要派别"逸然画派"的创始人。明末清初高僧隆琦(1592—1673)擅书法绘画,清世祖顺治十一年(1654)应释逸然邀请,携弟子释木庵、释即非(书法俱精)东渡,传佛法亦传书道画道于日本。而清代康乾年间先后有不少中国画家东渡,其中也有画僧。诸如此类的例子真是难以尽列。

第二章　士人佛画代表作品述评

一、唐吴道子(传)《送子天王图卷》

《送子天王图卷》(图一),一名《释迦降生图卷》,纸本水墨,早年流传日本,今存日本大阪市美术馆。无款印,传为吴道子所绘。图上有宋高宗乾卦绍兴小玺,贾似道封字长印。卷后有五代南唐曹仲元、北宋李公麟(伯时)等人跋记,李公麟书《瑞应经》(节录)等。

吴道子是一位炳彪千秋、承前启后的绘画大师,他以佛画为代表的艺术汇入了"盛唐之音",有着雄豪壮伟、革故创新的时代精神。吴道子(约685—758,一作?—792),又名道玄,阳翟(今河南禹县)人。幼孤贫,后曾在韦嗣立处当过小吏,任过兖州瑕丘(今山东兖州)县尉,但一生绝大部分时间从事绘画。初学书于张旭、贺知章,未成而罢,转而学画。年未二十即称誉当时。尝入蜀观巴山蜀水之胜,后赴洛阳为寺观作壁画。唐玄宗闻其名,召入长安(今陕西西安),任以内教博士,为之改名道玄,使之供奉宫中。其画远宗张僧繇,近师张孝师,博览六朝画迹,并得观裴旻将军舞剑而悟飞动之美,技艺大进,自成一格,人称"画圣"。吴道子的绘画从内涵到形式,都充分迎合唐代佛教大盛的社会需要。吴氏又"好酒使

气，每欲挥毫，必须酣饮”，尝在绘长安崇仁坊资圣寺壁画时“秉烛醉画”，尤见神妙(《历代名画记》)，盖能追求出尘脱俗之豪气与佛之境界相合。

在佛画成就上，无论是在有唐一代，还是在整个中国古代，吴道子都是无可匹敌的。他的佛画首先是寺观壁画。据《唐朝名画录》，吴氏仅在两京(洛阳、长安)寺观所画壁画就达“三百余间”。他在长安兴善寺画壁画时，“市肆老幼士庶竞至，观者如堵”，他“立笔挥扫，势若风旋”，“观者喧呼，惊动坊邑”。(《宣和画谱》)他绘佛像菩萨、天神鬼怪、维摩居士，无不生动传神，“变相人物，奇踪异状，无有同者”(《唐朝名画录》)。最为出色的是其“地狱变相”，据说是“了无刀林、沸镬、牛头、阿旁之像，而变状阴惨，使观者腋汗毛耸，不寒而栗”(宋黄伯思《东观余论》)，甚至竟使“京都屠沽渔罟之辈见之而惧罪改业者，往往有之”(《唐朝名画录》)。

吴道子也是卷轴佛画名家。仅据《宣和画谱》著录的吴氏卷轴画，就有九十三件之多，绝大多数是佛像、菩萨、天王像。吴氏卷轴佛画当远不止此数，此外还有大量的壁画粉本连同技法经由其门生弟子流传，以至形成了一个“吴道子画派”。据史籍记载，吴道子尝作《孔雀明王图》、《梵像图》、《高僧图》、《大护法神像》、《西方净土变图》等。传世佛画有现藏日本的《送子天王图》和《释迦图》，现藏台湾的《宝积宾伽罗佛像》，以及西安碑林的线刻画《观音像》等。皆为后人托名摹本，或据吴氏粉本辗转摹刻。

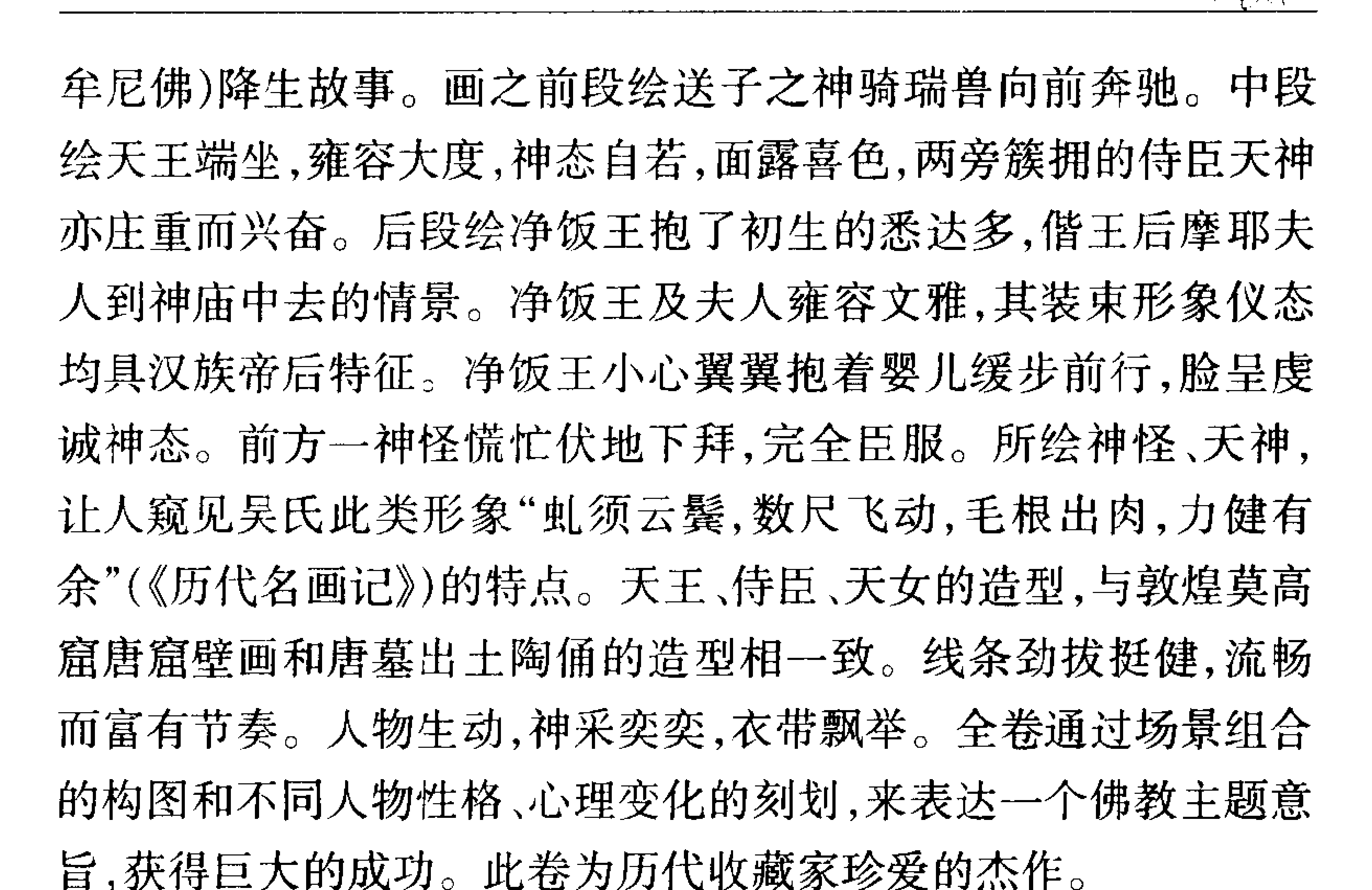
在艺术造型方法上，吴道子也是具有开创性的一代宗师。中国佛教绘画的民族风格，是由吴道子最后形成的。吴道子佛画造型生动传神，“如以灯取影，逆来顺往，傍见侧出，横斜平直，各相乘除，得自然之数，不差毫末”(《苏东坡集》前集卷二十三《书吴道子画后》)。他作壁画绘“执炉天女，窃眸欲语”，图僧徒“转目视人”(唐段成式《京洛寺塔记》)。又能“笔才一二，像已应焉……虽笔不



周而意周也"(《历代名画记》),点划之间,时见缺落,人称"疏体"。他谙熟人体比例结构又善默画,"数仞之画,或自臂起,或从足先,巨壮诡怪,肤脉连结"(《历代名画记》)。更曲线、圆弧、直线,不假规尺,一挥而就。其画以变化丰富的线条为主完成,甚至只以墨线绘成,尝作"白画地狱"。用笔绘线如"莼菜条",圆润折矫,雄放遒劲,而富于运动感。"其势圆转,而衣服飘举"(《图画见闻志》),与曹仲达梵式佛像衣纹紧窄,世称"吴带当风,曹衣出水"。其画勾勒为主,轻敷丹青,"于焦墨痕中,略施微染,自然超出缣素,谓之'吴装'"(元汤垕《画鉴》)。吴道子的佛像去除了摹仿外国范本的痕迹,以汉族形相为本,绘法以线为主,辅以淡彩,又具有自己的独特风格,唐人称之为"吴家样",是一种更成熟的中国佛画样式,成为当时及后世的一种重要楷模。大胆丰富的想象和激壮雄放的气势是吴道子佛画的主要审美特征。他的创作"脱落其凡俗"(《历代名画记》),不拘一格,勇于革创。其绘画的崇高美实则也是时代之要求。

吴道子在其他绘画题材方面也卓有建树。唐朱景玄《唐朝名画录》说他画"禽兽、山水、台殿、草木",皆"冠绝于世"。曾奉命在大同殿绘"嘉陵江三百余里"山水,一日而毕。他也擅长雕塑,这使他的画具有更多立体感,人谓"吴生之画如塑然"(宋董逌〈广川画跋〉)。另外,他虽没有在书法艺术上继续钻研下去,也有成就,《历代名画记》称吴氏"书迹似薛少保(薛稷),亦甚便利"。尝书《平康坊菩萨寺食堂东壁上智论论色偈变偈》,自题。

《送子天王图卷》究竟是否吴氏真迹,其说不一。明张丑《清河书画舫》云:"吴道子《送子天王图》,纸本水墨真迹"、"天下名画第一"。但有人说是宋代李公麟的摹本,或宋人的仿作。论者大体一致的看法是,此卷很可能是接近吴氏画风的人所临摹。图卷取材于《太子瑞应本起经》,绘迦毗罗卫国王净饭王之子悉达多(即释迦



牟尼佛)降生故事。画之前段绘送子之神骑瑞兽向前奔驰。中段绘天王端坐,雍容大度,神态自若,面露喜色,两旁簇拥的侍臣天神亦庄重而兴奋。后段绘净饭王抱了初生的悉达多,偕王后摩耶夫人到神庙中去的情景。净饭王及夫人雍容文雅,其装束形象仪态均具汉族帝后特征。净饭王小心翼翼抱着婴儿缓步前行,脸呈虔诚神态。前方一神怪慌忙伏地下拜,完全臣服。所绘神怪、天神,让人窥见吴氏此类形象"虬须云鬓,数尺飞动,毛根出肉,力健有余"(《历代名画记》)的特点。天王、侍臣、天女的造型,与敦煌莫高窟唐窟壁画和唐墓出土陶俑的造型相一致。线条劲拔挺健,流畅而富有节奏。人物生动,神采奕奕,衣带飘举。全卷通过场景组合的构图和不同人物性格、心理变化的刻划,来表达一个佛教主题意旨,获得巨大的成功。此卷为历代收藏家珍爱的杰作。

苏轼尝云:"诗至于杜子美,文至于韩退之,书至于颜鲁公,画至于吴道子,而古今之变,天下之能事毕矣。"评吴氏为"古今一人而已"。(《苏东坡集》前集卷二十三《书吴道子画后》)吴氏真迹今已难觅,实为遗憾之事,但正如米芾《画史》中指出的"唐人以吴(道子)集大成而为格式,故多似",今天我们可以从吴之弟子作品中和遗存至今的唐代石窟壁画中看到吴氏画风的影子。而后世武宗元、李公麟等人也受吴影响,乃至明清寺观壁画也常以吴道子的画稿作为母本。就是这《送子天王图卷》,被归到吴道子身上,也从一个角度说明了这位"画圣"千百年不易的至尊地位。

二、唐卢楞伽(传)《六尊者像册》

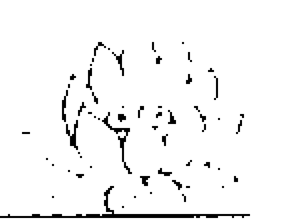
《六尊者像册》(彩图一),一名《罗汉图册》,绢本设色,故宫博物院藏。凡六开,每开纵为30厘米,横为53厘米。此套图册画罗

汉像,早有损佚,今存仅六幅。每幅上题款“卢楞伽进”楷书一行,但此墨书名款似为后人所题。又六幅中包括第十七降龙罗汉和第十八伏虎罗汉,而唐人画罗汉只有十六尊,十八罗汉之图绘始于唐末五代,张玄和释贯休为始作俑者,宋人苏轼尝分别题有赞诗,所以此二幅可能绘于唐代以后。或以为此图册由佛画粉本历代相传而得,或仿唐风而作。此图册每页上都有清高宗弘历的对题。此图册见于《墨缘汇观》等。

卢楞伽,一作卢稜伽(生卒年岁不详),为唐代著名佛教画家,大约活动于盛唐的唐肃宗乾元(758—760)间。卢为“画圣”吴道子最出色和最有成就的弟子,曾由吴道子授以“手诀”。卢氏工道释,善山水,能在咫尺之间画出气势辽阔之山水,而他的艺术成就主要在佛画上,画风细腻严谨,造型精备生动,对佛像、经变很擅长。“安史之乱”时曾入蜀避乱,在蜀地也为许多佛寺绘制壁画,传播和发展了其师吴道子的“吴家样”,声名大震。返京前在成都大圣慈寺殿东西廊绘行道僧三堵六身,颜真卿题字,时称“双绝”。乾元初回到京都长安(今陕西西安),仍大量创作佛画。长安千福寺塔传法二十四弟子像,化度寺“地狱变”,褒义寺“涅槃变”和庄严寺三门壁画等,也都出自卢楞伽之手。他的艺术造诣和探索创新精神,曾得其师赞许。精研艺术,积劳成疾,力竭而终,使人扼腕。

卢氏佛画除了壁画,见之于著录的还有纸绢佛画《释迦佛像》、《维摩像》、《孔雀明王像》、《大悲菩萨像》、《文殊菩萨像》、《普贤菩萨像》、《罗汉像》、《地狱变相图》等一百多件,惜几乎都已亡佚,今人无缘睹赏。传世作品唯有现藏日本大阪市美术馆的《渡水僧图》和今藏故宫博物院相传为卢氏所作的《六尊者像册》。

《六尊者像册》为“第三拔纳拔西尊者”,“第八嘎纳嘎拔喇锻褋尊者”,“第十一租查巴纳塔嘎尊者”,“第十五锅巴嘎尊者”,“第十七嘎沙雅巴尊者”和“第十八纳纳答密答喇尊者”。所图罗汉为梵



式造像,颇得梵僧神情意态。姿容生动,欲与人语,有凡间意味。用线匀细有力,并有造型立体感。设色无多,以赭红为主,局部细节有淡墨渲染,尤显生动,偏暖的色调沉着而带庄重感。无论是否卢氏真迹,图册画法具有唐风是显而易见的。

三、唐李真《不空金刚像》

《不空金刚像》(图二)绢本设色,日本京都教王护国寺藏。纵为21·3厘米,横为16厘米。

这是日本佛教真言宗所崇奉之五祖画像之一。五祖为金刚智、善无畏、不空、一行和惠果。日本高僧空海为日本佛教真言宗(密宗)创始人,于唐德宗贞元二十年(804)随遣唐使入华求法,住长安(今陕西西安)青龙寺师事释惠果,习密法,三年后即唐宪宗元和元年(806)归国,据史书记载,惠果"唤供养丹青李真等十余人,图绘胎藏金刚界等大曼陀罗等一千铺"以赠学成归去的空海和尚。"曼陀罗"一作"曼荼罗",为密宗所称的佛或菩萨画像。赠物之中就有"真言五祖像"。这五幅画像的艺术处理方法和构图布局基本一致。每幅都绘高僧趺坐于胡床之上,人物个性特征较为鲜明。每个肖像的左右用飞白书题人物之梵名和僧名,倘若是华僧则只写汉字。下面有日僧空海草书所写的行状。五幅画像皆有残损,只有不空金刚像比较完整。

李真(生卒年岁不详),真,一作贞,活动在唐德宗时期(779—805)的人物、肖像和道释画家,唐高宗时佛像鬼神画家尹琳的弟子。其画法远承东晋顾恺之,而又得周昉画法之"规矩"。段成式《京洛寺塔记》记载,京师招福寺"库院鬼子母,贞元中李真画,往往得长史(周昉)规矩,把镜者尤工"。此壁画中鬼执野鸡,似觉毛起。

唐安寺、资圣寺中也有尹琳和李真师徒合作的壁画“菩萨像”等。当时人郑符(梦复)曾经有“李真周昉优劣难”的评语。从今存《真言五祖像》中可以看出李真等人(以李真为代表)画法之精妙、写照之传神。

《不空金刚像》是今天极为难得的传世唐画真迹,一帧形神兼备的肖像画精品。释不空(705—774),乃中国佛经四大译师之一,中国佛教密宗创始人之一,原为北天竺(今印度)人,一说师子国(斯里兰卡)人。画中高僧隆颊高鼻,眼眸细浓,凝望左方,面容呈专注之状,抿嘴,似在念诵佛经,双手捧持胸前,姿势神态十分虔诚。笔法拙朴苍古,构图稳重,刻画细致,设色和谐。《真言五祖像》在日本摹本很多,遍藏于日本真言宗(密宗)许多寺院中,使得李真等人的画风流布于东瀛各地。

四、五代宋初石恪《二祖调心图卷》

《二祖调心图卷》(图三、图四),今存日本东京国立博物馆。其中伏虎一幅,左下角署款行书“乾德改元八月八日西蜀石恪写”,宋太祖乾德元年即为公元963年。无钤印。

石恪是五代宋初一位艺术风格非常独特的著名画家,开创了后来由梁楷等人加以发展的“减笔”一派。他的佛像罗汉多以此法为之。石恪(生卒年岁不详),五代蜀画家,入宋尚在。字子专,郫县(今属四川成都)人。据史书记载,石恪性格滑稽,尚谈辩。“性不羁,滑稽玩世,所以作形相或丑怪奇崛以示变”。又“常为嘲谑之句,略协声韵,与俳优不异;有杂言,为世所行”(宋刘道醇《圣朝名画评》)。乾德三年(965),宋灭后蜀,石恪至汴京(今河南开封)。宋太祖时,尝奉旨绘相国寺壁画,深受嘉许,被授以画院之职,坚辞



不就,返蜀终老。足见石恪有感世事变幻,多有不平,乃以玩世、避世态度处之以求自保,并写怪诞形象以浇胸中块垒。据说他不乐都下风情时尚,尝绘奇怪形相讥刺豪门权贵。尝在其《玉皇朝会图》中绘天仙、神人朝拜队伍,而在绘龙王下属水府官吏时在其腰际绘上普通鱼、蟹水族挂件,人谓此乃讽刺当时达官显贵好腰上佩鱼以示显赫之风尚。人称其绘画"诡形殊状,以蔑豪右,西州人患之"(《圣朝名画评》)。

石恪的绘画以佛道、人物、鬼神见长。初事张南本学画,才数年功夫便已超过其师。好作故事画,尝画《夏禹治水》、《五丁开山》、《鬼百戏》等。后来画风变化,笔墨简括放逸豪纵,刚劲率真,造型奇崛夸张,多用己意,不犯古今,自擅逸笔,颇见劲健,"出入绳检之外"。元代汤垕《画鉴》评:"石恪画戏笔人物,惟面部手足用画法,衣纹乃粗笔成之。"北宋时蜀会秦川至汴梁,即石恪赴京都及返蜀一路上尚多恪笔。《宣和画谱》记载其画作二十一件。其佛画有《罗汉图》,以及《儒佛道三教图》等。但今存石恪作品很少,《二祖调心图卷》是其绝唱。

《二祖调心图卷》描绘"东土"禅宗二祖慧可调心诸态。释慧可,又作僧可,卒谥"正宗普觉大师"、"大祖禅师"。禅宗不以教规戒律作为修习规范。据佛教典籍说,慧可一心求道,为弘法历尽艰辛。他也常常饮酒食荤,有人责备他:"师是道人,何故如是?"他理直气壮答曰:"我自调心,何关汝事?"调心,即调伏俗情凡想,专精注神,静入禅定境界,故而不以世俗规矩为念。图画以水墨意笔写人物,有放笔直干之气势。二祖头、手、胸腹部勾勒略详,长眉密须,闭目调心,栩栩如生。衣纹用粗笔压擦的线条完成,人称"枯柴描"。粗疏纵放,随意之极,又见形显质。其一为二祖曲肱倚虎背而似寐,虎也像在闭目调心。释慧可被画成一长眉肥鼻秃顶的胖大和尚相,又似一沉醉的酒徒。虎亦不拘形似,低眉合眼温顺如

猫。另一幅中二祖盘腿而坐，曲臂支颐，闭目似寐，也是胖大和尚貌，有络腮胡须。石恪不以庄严之相为束缚，悟经体道而用似乎毫不经意的笔墨，塑造出契合禅理而貌似凡人的圣者形象，在中国佛教人物形象画廊中增添了新的典型。

五、宋苏轼《枯木怪石图卷》

《枯木怪石图卷》(图五)，纸本墨笔，今存日本。无款印。后接纸上有刘良佐、米芾诗题，从中可知出自苏轼之手。

苏轼(1037—1101)，字子瞻，一字和仲，号东坡居士，眉山(今属四川)人。苏洵仲子。宋仁宗嘉祐二年(1057)进士，熙宁时授祠部员外郎，出知密州、徐州、湖州。因对王安石新政有异议，以“讪谤朝廷”罪下狱，被贬谪黄州。居黄州时，筑室于东坡，自号“东坡居士”。哲宗即位，复起用为朝奉郎，任登州知府。元祐间知杭州，官翰林侍读学士，权知礼部。后新法派执政，苏轼再谪惠州、琼州。最后大赦北还，病卒于常州，追谥文忠。

东坡居士博通经史，工诗文善书画，无一不精，皆卓然有成。其艺术成就首先是在文学创作上。其为文畅达明晓，汪洋恣肆，被列入“唐宋八大家”。其为诗好用比兴夸张，清新自然。其为词内容广泛，风格豪放，雄奇不羁，开创“豪放派”。其为书姿容奇逸，自成格调。其为画，古木枯树怪石疏竹及佛像，苍劲奇古。他又是一位奉佛弟子，将对禅学的通晓深悟，汇合其艺术天才，融注入诗文书画之中。清代刘熙载《艺概》云：“东坡诗如华严法界，文如万斛泉源，惟书亦颇得此意。”实则画也同样如此。在佛教书画方面，他的“禅画”是具有典型性意义的。

宋代的时尚是强调儒、道、释三教合流，苏轼正是倡导这种理



论主张的代表人物。他曾经说过:“孔老异门,儒释分宫,又于其间,阐律交攻。我见大海,有北南东,江河虽殊,其至则同。”(《苏轼文集》卷六三《祭龙井辩才文》)他崇佛通经,笃信禅学,这自然是与他一生坎坷的仕途经历有关,也是时尚的作用。由于思想的相通和艺术的切磋,苏轼好与佛门弟子、画僧书僧为友。苏轼曾自述:“吴越多名僧,与予善者常十九。”他曾向永嘉(今浙江温州)罗汉院惠诚禅师谈起自己的佛门友人,列于名单上的有释参寥、释维琳、释圆照等十几位禅僧,皆“行峻而通,文丽而清”,“志行苦卓,教法通洽”(《东坡志林》卷二)。其实他所到之处,都有禅僧友人。主张儒释互济的释契嵩,还有释慧辩等人也都与他友善往还。据《春渚纪闻》卷一记载,东坡还曾被一禅僧告知,自己的前身是禅宗五祖戒和尚。

佛教意识是东坡思想的重要组成部分,他以禅学论画论书是十分自然的。在绘画理论方面,他提出“诗画本一律,天工与清新”(《书鄢陵王主簿所画折枝二首》),推崇“萧散简远,妙在笔画之外”(《书黄子思诗集后》)和“静故了群动,空故纳万境”(《送参寥师》)的境界,赞赏信佛参禅的王维的作品,评曰:“摩诘得之于象外,有如仙翮谢樊笼”(《凤翔八观》之二),又说过“求物之妙,如系风捕影”(《答谢民师书》)。凡此种种,人或尽归于其“士夫画”(即文人画)主张,其实无不渗入禅意禅理,以直指顿悟来把握绘画真谛的努力。东坡作画多在吟诗为文之余,将其理论用之于创作,故而禅味十足,为禅画宗范。他曾学文同写墨竹,人归之于“湖州竹派”。曾画竹杆不分节,“从地起一直至顶”。又尝在试院,兴至无墨,以朱笔写竹。除枯木怪石疏竹之外,亦擅佛像,惜无片缣寸楮传世。

《枯木怪石图卷》是罕见的苏轼传世禅画作品,其绘画理论及对禅境的追求都体现于画中。画“作枯木,枝干虬屈无端,石皴硬亦怪怪奇奇无端,如其胸中盘郁也。”(米芾《画史》)通幅只一石浑

如蚌蛤，一树奇屈分叉似鹿角，另加竹数叶、草数茎而已，布局成丫状，内蕴张力。笔墨奇妙，以干渴枯瘦为主，而竹叶湿润。勾、皴、擦、点、破墨俱备，各有用处。行笔疏简随意，有“不知其然而然”之感，造型奇崛古朴，笔简形具，有悠远空寂的禅的境界。

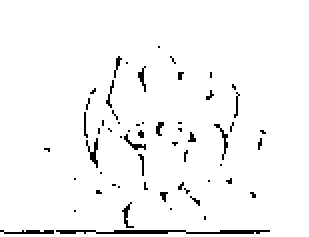
六、宋李公麟(传)《维摩像轴》和《维摩演教图卷》

《维摩像轴》(图六)，纸本墨笔，今藏日本。无款印，传为李公麟作。

《维摩演教图卷》(图七)，纸本墨笔，故宫博物院藏。纵为34.6厘米，横为207.5厘米。无款，明代董其昌题为李公麟所作。卷后纸上有明代沈度、董其昌、王稺登等人题记，曾先后经元代柯九思、清内府收藏。

这是两件取材维摩诘居士的著名画作，相传出于北宋之大画家李公麟之手，不一定可信，可能是南宋人所作，但承李公麟画风，从中可以窥知李公麟绘画的一些特点。李公麟(1049—1106)，字伯时，舒州(今安徽潜山)人。宋神宗熙宁三年(1070)进士，官至御史检法朝奉郎，宋哲宗元符三年(1100)因病老辞官回家，隐居龙眠山，自号“龙眠居士”。

李公麟好古博学，精鉴赏，喜收藏，在诗文书画各方面皆卓然大家，其画尤为出色，人称“宋画第一”。李氏与当时的名人，也是著名书画家的王安石、苏轼、黄庭坚、米芾、王诜等人均有交往，在一起吟诗作画，谈禅论道，切磋艺术，而他们大多在佛教意识上也有共通之处。他毕生精研绘事，曾临习顾恺之、陆探微、张僧繇、吴道子等前代名手佳本，而不盗袭前人，“集众所善，以为己有”，又注



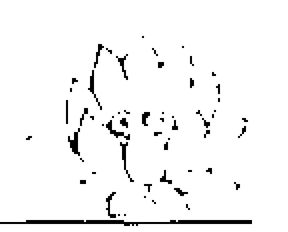
意观察体会现实生活,重视写生,致使自己的绘画创作题材广泛,表现力丰富,而具有极强的艺术感染力。李公麟擅画人物、道释、山水及花鸟杂画,而尤精鞍马。李氏画人物,能达到分别其状貌、动作态度、身份、地域、种族的程度,使人一望就能够辨别其为“廊庙、馆阁、山林、草野、闾阎、臧获、台舆、皂隶”(见《宣和画谱》)。画鞍马,注意仔细观察马的形状、习性,甚至终日不去,几与俱化,故而笔下之马不仅形态生动,而且显示出质感、量感,形神兼俱。他也喜作经史故事及诗酒山林、文人雅集场景画,均脍炙人口。山水近李思训,又自成格调。李公麟的画法,受顾恺之、吴道子影响较大,但不拘成法。尤以一种“扫去粉黛,淡毫轻墨”的纸本“白描”书法最为著称。吴氏或许用作“粉本”的“白画”,在李公麟手中发展成为一种有自己艺术审美特征的独立表现方式。运笔流畅自然,“云行水流有起倒”,以曲直、刚柔、粗细、轻重、虚实变化的线条塑造形象,“不施丹青而光彩动人”,堪称一绝。

见于历代著录的李公麟画迹约有三百多件,其中属于佛画的亦不算少,有《释迦佛像》、《写大梵天像》、《天神像》、《亲近菩萨像》、《维摩居士像》、《罗汉图》、《华严变相图》、《蕃王礼佛图》、《金刚经相》等。李公麟又好画观自在菩萨,“跏趺合爪,而具自在之相。曰:‘世人以破坐为自在,自在在心不在相也。’”(《宣和画谱》)不拘囿于一般流行的坐相图式,也不只是刻划外形的静穆姿态,而是敢于突破定式,自创新样,在表现其“观达自在”的精神状态上下功夫。尝绘石上卧观音,又尝画飘带长过一身有半的长带观音,开启后人。李公麟是宋代佛画卓越大师。

传为李公麟所作的《维摩像轴》让人略知李氏“白描”风采。图中描绘假托生病而与“大智第一”文殊师利菩萨辩论佛法的维摩诘居士以及一位天女。此居士形象与顾恺之笔下“清羸示病之容”有所不同,而仍具“隐几忘言之状”的神情意态,完全是当时的一位修

养很高、善于论辩的文人形象。维摩诘凭几倚坐于榻上，左手执经卷，右手持麈尾，头上显出光轮，身上披着透明的薄襟，脸朝图之右侧，神情略显沉思，形容静穆，渊然而深。榻之左后方站立一秀丽如宫娃的天女，双环高髻，插珠冠戴璎珞，华服长裙，飘带接地，右手持花，左手捧盛满鲜花的盘子，侧过头来望着论辩场景。背景有祥云缭绕。图中几、榻及披襟均为六朝形制，画法也有顾、吴的影子。除帽、襟、发数处略施渲染之外，一体白描勾勒。线条变化丰富，容面手部、几榻、云彩、衣纹、佩饰，用笔各有不同。人物造型可亲可近，具较多世俗性情趣，也与六朝维摩像不一样。

《维摩演教图卷》描绘的也是维摩诘与文殊菩萨论法场景，情节构图更显得完整。此卷虽难说是李氏画迹，但从其画面的白描方式，以及线条表现的流利飘逸，神情刻划的精妙入微来看，可能是李作的摹本，或受其影响很深的后人作品。居士作一睿智渊深、文雅敦厚儒者相，似缓缓进言的长者。居士薄帽长髯，精神矍铄，穿广袖宽袍的儒服，手持麈尾，坐于榻上，正讲授大乘教义。坐于对面，位于图卷左侧的文殊师利俨然一妙容中年贵妇，端庄恬静，双手合十，脚登莲花，坐须弥座上，正聆听维摩演法。文殊左边静卧着其坐骑狮子。狮子旁立一童子，双手合十。文殊身后围座而坐的一群侍者是窈窕天女，有的在窃窃私语。演教场上听法者还有僧侣、神将。居士侧面一散花天女将花撒向听经的大弟子，他尴尬地闪避，极富生活情趣。图卷也在宗教的庄肃之中渗入了一些世俗意趣，乃至一些文人画意味，使画面更具表现魅力，生动感人。须发、眼珠及莲瓣等处略用重墨，其他地方均用淡毫轻墨完成，显得清俊秀逸，而意味隽永。



七、宋刘松年《罗汉图轴》和《醉僧图轴》

《罗汉图轴》(彩图二),绢本设色,台北故宫博物院藏。此轴纵为177厘米,横为55.8厘米,画面左边岩石凹处署小楷字款"开禧丁卯,刘松年画",宋宁宗开禧三年丁卯即公元1207年。钤有"比德"、"郎润"二印。图上有清高宗弘历的题赞,钤有"内府之宝"等清内府收藏印。

《醉僧图轴》(图八),绢本设色,台北故宫博物院藏。纵为95.8厘米,横为74.8厘米,作于宋宁宗嘉定三年(1210)。图右下部岩石上有行书小字"嘉定庚午刘松年画"一行,无钤印。图上有清高宗弘历的题赞,并清内府收藏印等。

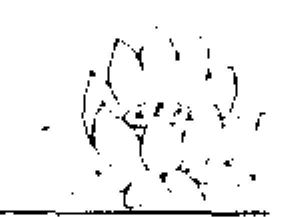
两幅佛画都出自南宋著名宫廷画家刘松年之手。刘松年(生卒年岁不详),钱塘(今浙江杭州)人。家住清波门(俗称"暗门"),故而人称"暗门刘"或"刘清波"(见《绘事备考》)。他是宋孝宗、光宗、宁宗时的画院画家,宋孝宗淳熙(1174—1189)间画院学生,至宋光宗绍熙(1190—1194)间升为待诏。相传初次应画院考试,以万顷碧波、红日升起以应"万绿丛中一点红"试题,传为佳话。刘松年工山水、人物、佛像罗汉、界画,师从张敦礼而名过其师。"宁宗朝进《耕织图》,称旨,赐金带",其画乃"院中人绝品也"。(元夏文彦《图绘宝鉴》)因张学李唐,故而刘氏山水有李唐画意,也汲取释巨然淡墨轻岚的表现方法,自出机杼。多写江南秀峰青山、茂林修竹,笔墨谨严、色泽妍秀,善于将人物与山水结合在一起。其界画工整清丽,笔墨细润。其画风既有典型南宋"院体"本色格调的,也有如董其昌所谓"脱去南宋本色作中立(范宽)得意笔法耳"(题刘松年《风雨归庄图》)。刘氏人物、佛像画也很出色,是南宋一位极

有创造性的人物画家和佛画家。造型生动，神情意态富于感染力。尝作《中兴四将像》，描绘抗金名将刘锜、韩世忠、张浚、岳飞。以其特出的艺术成就，刘松年与李唐、马远、夏圭合称“南宋四家”。

刘松年曾作佛画《五百罗汉》、《礼佛图》、《罗汉图》等。卷轴《罗汉图》自五代以后广为流传，大多不用以供奉礼拜，而是成为观赏鉴玩之珍品。刘松年的《罗汉图》便是其中的代表。《罗汉图轴》和《醉僧图轴》是刘松年传世佛教绘画精品。

此《罗汉图轴》实为今存刘松年所作三幅罗汉图轴之一。这三幅轴如今都收藏在台北故宫博物院里，均为绢本设色，均署款“开禧丁卯，刘松年画”，而图轴尺幅和图绘内容却不同。除了这一幅外，另二幅分别是：尊者袒右肩跣足，背靠石壁而坐，有蛮王献宝。纵为118.1厘米，横为56厘米；尊者柱杖而坐，另有一僧执经问义。纵为117.4厘米，横为56.1厘米。此幅图轴中绘有一尊者倚老树双眉紧锁，凝视前方，目光炯炯有神。树上有二只通臂猿跳跃摘果，树下有一持杖行童，正以衣袂承果，举首仰视，与树上猿相呼应。罗汉身后为山岩，身前平地上有双鹿驯游。树根旁边有新竹蔓草。图轴构图谨严完整而有层次节奏。用笔细致讲究，人物面部、手足，先以匀细线条勾勒，再以淡墨、色彩渲染。衣纹多用铁线描，与树石先以中锋勾形，再以枯笔皴擦的画法形成对比。运笔工稳清劲，设色淡雅和谐，画风秀美精妙而不失庄重。

《醉僧图轴》也为刘松年所绘。图中左侧石坡之上伟然屹立一盘曲虬松，高大苍劲，奇形怪相。树梢上挂一酒葫芦。松荫之下有一醉僧坐于石上，解衣搬礴，袒胸露臂，左手支于石上，身子略微左斜，右手握笔，悬臂挥毫于绢上。二童子随侍。其一双手执绢躬立醉僧面前，另一位捧砚墨弯腰立于醉僧左侧。此图突出线描之作用。淡设色，略见色彩。巨松用笔细致工整。怪石勾皴结合。而人物用笔略显疏朗概括，却妙于传神。尤其是醉僧形象，放浪形



骸，不拘礼法，挥洒自如，直抒本性，其精神内涵正与禅宗唯心任性、“见性成佛”的旨意相通。图之右上角清高宗弘历题诗云：“人人送酒不曾沽，每日松间挂一壶。草圣欲来狂便发，真堪画作醉僧图。”一说此诗原作者为唐代书法家释怀素。但配于此图，亦相当贴切。

八、宋梁楷《八高僧故事图卷》和《六祖斫竹图轴》

《八高僧故事图卷》(图九)，绢本设色，上海博物馆藏。此卷共八段画面，每段纵为26.6厘米，横最短57.9厘米，最长67.1厘米。八段之中第二、三、五、八各段在树木山石或船体上有署款小楷“梁楷”二字。每段画面之后都有行书撰写的关于画面内容的简要概括说明，书风类赵孟頫体，为明初人所书。此图卷上有“乾隆鉴赏”、“嘉庆御览之宝”等钤印，曾由清内府收藏。

《六祖斫竹图轴》(彩图三)，纸本水墨，今存日本东京国立博物馆。纵为73厘米，横为31.8厘米，款“梁楷”二字作草押形式。

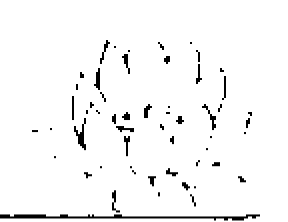
南宋梁楷，在画风上兼承李公麟为代表的工整细致画格和以石恪为代表的简括粗放画格，并加以发挥，自成标格。尤以豪放纵逸格调的粗笔写意画为其绘画代表，这也是在工细严整之后的变格。梁楷(生卒年岁不详)，祖上为东平(今属山东)人，居钱塘(今浙江杭州)。南宋宁宗嘉泰(1201—1204)间画院侍诏，其创作活动大致与马远、夏圭同时。梁楷是贾师古的高足弟子，而成就大于其师，人称其“描写飘逸，青过于蓝”。梁楷多才，擅画人物、佛像、鬼神，并山水、花鸟。综观其画作，可分为两类。其一为“细笔”，格类吴道子、李公麟。其二为“减笔”，属石恪一脉，疏简概括，飘逸写

意。梁楷于中年后变“细笔”为“减笔”。明人汪砢玉评曰：“画法始从梁楷变，观图犹喜墨如新；古来人物为高品，满眼烟云笔底春。”（《珊瑚网》）其画法影响明清不少画家。

梁楷好作佛画，这与他的性格和思想倾向有着密切联系。梁楷秉性疏野，狂放不羁，“嗜酒自乐”。相传尝获宋宁宗赵扩恩赐金带的殊荣，竟不受，挂于院内。他行为越轨，不拘小节，人称“梁风（疯子）”。梁楷信佛参禅，与当时佛寺高僧妙峰、智愚等交往，说禅论书画，颇多一致之处。他被杭州净慈寺禅僧北礀居简引为知己，尊称为“梁宫干”。梁氏尝作许多佛画，例如《天王图》、《罗汉像》、《天蓬像》、《高僧图》等。传世作品也有多件，除《八高僧故事图卷》之外，还有《六祖图轴》（包括《六祖斫竹图》、《六祖撕经图》等），《释迦出山图》，《布袋和尚图》和《寒山拾得图》等。

《八高僧故事图卷》画法比较工整，基本属“细笔”一路，当是梁氏早年之作。图卷绘古代高僧，计有：一达摩面壁，神光参问；二弘忍童身，道逢杖叟；三白居易拱谒，鸟窠指说；四智闲拥帚，回睨竹林；五李源、圆泽系舟，女子行汲；六灌溪索饮，童子方汲；七酒楼一角，楼子拜参；八孤蓬芦岸，僧倚钓车。每段各有一个特定情境，人物、情节与环境的结合十分协调。剪裁精当巧妙，有的人物只露半身，为卷轴中罕见的处理方式。人物生动传神，衣纹多用尖笔作细长撇捺，转折劲利，即所谓“折芦描”。笔墨富于变化，各绘画元素的组合配置疏密虚实得宜。

《六祖斫竹图轴》乃是梁楷最有代表性的绘画作品之一，属典型的“减笔”一路。图绘禅宗六祖南宗创始人慧能蹲地劈竹之神态，这正应合六祖的经历。六祖慧能曾为樵夫，主张“见性成佛”，尝言“青青翠竹尽是法身”（《景德传灯录》卷六）。但见六祖背心布裤，足穿芒鞋，左手握竹竿，右手举刀劈竹，仿佛平凡的乡间劳动场景。图轴笔墨简练，挥洒豪放而精妙传神，手法奇特奔放而有法



度。面部勾勒,须发蓬松,衣纹以粗笔撇折,流利而健劲。淡墨写竹,浓墨勾节。身后古树用笔粗阔疏朗而有质感。图轴气势非凡。作者通过少见的题材选择和大胆独特的艺术处理,很好表现出禅宗蔑视经藉教义、提倡“即心是佛”的任性、旷达的本真,寓有以一己通于万有、以有限达到无限的禅意。

九、宋张胜温《大理国梵像图卷》

《大理国梵像图卷》(彩图四),纸本设色描金,台北故宫博物院藏。此卷共分三大段,纵为 30.4 厘米。无纪年亦无款识,题为张胜温绘。各段有题名,书风类似唐人经生书。图卷引首有清高宗弘历题款。图卷拖尾有诸多题跋,出自释妙光、宋濂、释宗泐、释来复、曾英等人之手。其中释妙光为大理国高僧,在其记文后面署纪年“盛德五年庚子岁”,“盛德”为大理国王宣宗段智兴(又称利贞皇帝)的年号,盛德五年即为公元 1180 年,相当于南宋早期孝宗淳熙七年。明代宋濂在其题跋中考订“盛德五年”相当于南宋理宗嘉熙四年(1240),有误。此卷曾经清内府收藏。

大理国是宋时以所谓“白蛮”为主体所建立的西南政权,其统辖范围相当于今云南全境以及四川西南部等地,曾经以马匹为主与内地进行贸易往来,受内地文化影响很大。其国王曾受宋廷册封为云南节度使、大理王。大理国通用汉文,尤其在上层社会通行无碍。佛教为其流行宗教。蒙古宪宗四年(1254),大理国为忽必烈所灭。大理国绘画存世极少,王奉宗等《南诏图传》和张胜温《梵像图卷》为难得的珍品。张胜温(生卒年岁不详)为大理国宫廷画家,此图卷为其唯一存世画迹。

《大理国梵像图卷》以工细而生动的笔法和大设色描金的色彩

处理完成,有金碧辉煌、庄严广大的气派。此长卷三大段分别为:一绘大理国利贞皇帝、后妃,及诸臣属、男女扈从等。二绘诸佛菩萨、天龙八部法会等像。题《南无释迦牟尼佛会》,中间画佛祖,旁画迦叶、阿难二弟子,次为菩萨、天王、金刚等,作左右对称排列。三绘十六大国王众。诸佛像菩萨形象庄严妙好,金刚神将刚烈威猛,供养人像亦生动有神采。其间穿插有飞天和山水树石。线条细致流畅,施色涂金,人物造型及绘法与宋朝宫廷绘画相类似,画者也许有从内地传来之佛画粉本作参照。第二段中"大圣三界转轮王众"和其他五位护法神像,运笔刚劲,造型凶猛威武,栩栩如生。以环绕形象之烈焰象征法力无边,其火焰有炎炎升腾之势。此图卷不但是了解大理国佛教绘画的重要依据,也是了解大理国与内地绘画交流、影响的宝贵画迹。清代乾隆间,宫廷画家丁观鹏尝奉旨将此图卷摹成两卷,一为《蛮王礼佛图》;一为《法界源流图卷》,今存吉林省博物馆。

十、元赵孟頫《红衣罗汉像卷》和《达摩像轴》

《红衣罗汉像卷》(彩图五),纸本设色,辽宁省博物馆藏。此卷画面后侧上部有行书款"大德八年暮春之初吴兴赵孟頫子昂画",下钤"赵氏子昂"朱文方印。元成宗大德八年,即公元 1304 年。此卷纵为 26 厘米,横为 52 厘米,卷后有明代董其昌和陈继儒题跋,卷前、后有明代朱之赤、清初宋荦收藏钤印,画心有乾隆御题跋记,并有清内府鉴藏印记。

《达摩像轴》(图十),纸本,台北故宫博物院藏。

赵孟頫(1254—1322),字子昂,号松雪道人、水精宫道人、三宝弟子等,中年时曾名孟俯,湖州(今属浙江)人。赵孟頫为宋太祖第



四子秦王德芳九世裔孙。幼聪慧,发愤读书,少年丧父,十四岁以父荫补官,任真州司务参军。宋亡后归里闲居,益自力于学。元世祖至元二十三年(1286),经程钜夫荐举,应召仕元,累官至翰林学士承旨、荣禄大夫等。有感世事多变,愈思退隐,于元仁宗延祐六年(1319)得请南归,其妻管道昇赠词曰"浮利浮名不自由,争得似,一扁舟,弄风吟月归去休。"卒于家,追封魏国公,谥文敏。

子昂工诗文书画乐律,善鉴定骨董,博学多闻,旁通佛老之学,俱极精善,人所不及,其艺术成就之高及全面性,为元朝第一,其中尤以书画为最突出。书法独创"赵体"。绘画上则山水、人物、鞍马、花鸟、墨竹皆擅长,亦善佛像,提倡"须知书画本来同"(《自题秀石疏林图》),以书法用笔作画,并推崇唐人笔墨,与钱选等人并称"吴兴八俊"。他身居官场,而又向往山林自由,既入世,而又有出世去俗之念,这其实是宋元之际不少汉族士大夫的矛盾心态。他又奉佛,佛教意识乃是其心灵世界一个重要组成部分。子昂从佛门中寻求精神慰藉,也从书画诗文中寄托情怀,二者的结合,便形成了他惊世流芳的佛教书画杰作。他与夫人管道昇同为湖州弁山幻住庵法慧禅师明本的弟子,与明本等人相互研讨禅理,诗文唱和,往来甚密。他以"信佛弟子"自称,常常书写佛经和佛寺碑铭,图绘罗汉、观音。其传世佛画有《观音大士图轴》、《红衣罗汉像卷》和《达摩像轴》。

《红衣罗汉像卷》是赵孟頫五十一岁时的作品。图中绘一穿红衣袈裟的罗汉,盘膝侧坐于嘉树之下青石坡上,平伸左掌作示人之状。罗汉作梵僧相,浓眉深目,隆鼻密髯,肤色黝黑。面部渲染,不作平涂,有立体感。红衣醒目,加强了形象在背景衬托下的张力效应。背后虬藤老树,枝繁叶茂。此画形象神态生动,色彩浓重而又协调一致,格调端严古穆。有唐代人物造型特点和古拙笔意,正应了作者本人所倡导的"作画贵有古意,若无古意,虽工无益"(见《清

河书画舫》所引)的主张。作此画之后十七年,即元仁宗延祐七年庚申(1320),赵孟頫在此图卷后另纸又题:“余尝见卢稜伽罗汉像,最得西域人情态,故优入圣域。盖唐时京师多有西域人,耳目所接,语言相通故也。至五代王齐翰辈,虽善画,要与汉僧何异。余仕京师久,颇尝与天竺僧游,故于罗汉像,自谓有得。此卷余十七年前所作,粗有古意,未知观者以为如何也。庚申岁四月一日,孟頫书。”可见此图卷乃子昂接触、观察天竺僧人,学卢稜伽法图绘所得,在他看来以梵相图罗汉更为相宜。故而此图卷又名《红衣天竺僧》。

《达摩图轴》取立式构图,绘东土(中国)禅宗初祖菩提达摩盘膝左向侧坐于一大石坡上,回眸右视。达摩方脸浓眉,密腮胡须。左掌平伸作示人状。其衣纹组织和左手姿势都类似红衣罗汉,可见是赵氏一种有代表性的图式。达摩身下是石,右侧背后也是石。上部天空则空旷一片。画法仍为仿卢氏之法,勾勒与皴擦相结合,画风浑穆有古意。

十一、元王振鹏(传)《鬼子母揭钵图卷》

《鬼子母揭钵图卷》(彩图六),绢本设色,故宫博物院藏。纵为31.8厘米,横为97.6厘米。无款印。引首有行书“揭钵图真迹”五字,为倪灿所书。卷后纸上有倪灿所书《宝积经》和刘树勋所书题记。此图卷旧传由王振鹏创稿,这是元人摹本,留有王氏画风。

王振鹏是元代著名的释道人物画家,他的佛画在当时颇负盛名,粉本流传,摹本很多。王振鹏(生卒年岁不详),字朋梅,永嘉(今浙江温州)人。由于画艺超群,得元仁宗爱育黎拔力八达赏识,赐号“孤云处士”,官至漕运千户。尝入秘书监,得以博览群书,大



量临摹古代名家画迹。王氏擅界画，亦工人物、道释。其界画精细入毫端，绘宫室以准绳为则，几乎是按修内司法式描画，而又气势飞动，被推为元季界画第一。王氏画人物善作白描，有李公麟画意，线条流畅劲利，并以淡墨渲染。王振鹏之佛画真迹今已难觅，相传由他创稿的《揭钵图》摹本，可以让人窥见他的佛画格调。

取材于佛典《宝积经》的《鬼子母揭钵图卷》描绘了一个宣扬善恶果报、佛法无边而又渗入了母子深情的佛教故事。鬼子母，一译“欢喜母”、“爱子母”，据梵文音译则为“诃梨帝母”，为佛教护法神“二十天”之一。传说原为怀孕之牧牛女，在赴王舍城独觉佛出世庆典途中早产，众人弃之不顾，致使婴儿夭折。她二世投生王舍城，为娑多药叉长女，与犍陀国半发迦药叉结婚，生下五百鬼子，日食王舍城之婴儿以报宿怨。佛尊规劝无效，遂将其最心爱之幼子扣于钵下。鬼子母焦灼万分，到处寻觅，后率众鬼子竭力揭钵，施尽法术终不能救，昼夜啼哭，于是忏悔自己，皈依佛门。

图卷上彤云阴霾密布，阴风鬼气阵阵，愈显得佛法庄严广大不可抗拒。图卷左边绘有佛祖，斜披大红袈裟，结跏趺坐于莲台之上，周围由金甲神簇拥侍卫。当中是揭钵情景。钵内被扣幼儿张开手臂呼救，钵外众鬼拉绳搬棍，试图撬开佛钵，龇牙裂嘴，拼命使力。钵之右边是悲啼的鬼子母及慰藉母亲的群儿，均作正常人形相（鬼子母为一中年贵妇人形象），并不怪诞恐怖。起伏跌宕的情节，紧张的场面，通过丰富而均衡的构图和繁多而不杂乱的人物表现出来，主次分明，虚实得宜。鬼子母一方的焦急、紧张、慌乱、悲哀和无奈，与佛的端庄威严、洞察一切，形成强烈的戏剧性对比。线条匀劲，细如毫发，勾勒缜密，人物刻划具有一定个性，生动传神，佛尊天神，形神古穆。整幅画表现具有世俗性的题材，又不失庄严气势。设色较妍丽而协调，并不轻浮。此图设色可能也在一定程度上体现了摹制者的追求。此外，该题材的元代作品今存数

件，有的也被传为王氏手笔，造成这种情况的一个重要原因是王氏佛画在当时影响很大。

十二、元朱玉《地狱变相图轴》

《地狱变相图轴》(图十一)，今藏日本。图上有乾隆御题"吴道子地狱变相，两京古寺多有流传。元人朱玉凡绘仙佛，动经年月。此轴运思精巧，神气如生，诚佳制也。乾隆丙申三月御题"，为行书体。

朱玉是元代继王振鹏之后又一位卓越的佛画名家。朱玉(1293—1365)，字君璧，一作均璧，昆山(今属江苏)人。据史载，朱玉对功名利禄看得很淡，性格闲散，喜游山水，闻佳山水常常悠然独往。善绘画，擅长道释人物，师从王振鹏，也精于界画。朱氏作道释画十分虔诚认真，反复琢磨，精细刻划，经年累月，一丝不苟，画风细致。尝以十年时间画成《紫雾龙宫图》、《翠蓬神阙图》二幅，颇为满意。当海寇犯境时，朱玉独自抱拥二图坐于楼上，当寇搜到时，二图已为朱玉自毁，不污于寇手也。又尝奉命绘《大藏经佛像引首》，不拘绳墨，方寸之间意度横生，惜今已无存。朱玉传世佛画除《地狱变相图轴》之外，尚有《揭钵图卷》，纸本白描，今藏浙江博物馆。该卷线条纤细，婉转流畅，构图疏朗而又丰盈，形象刻划具有个性，动态描绘十分生动，是又一件在宗教题材画面中渗入世俗(母子)情感的动人图画。

《地狱变相图轴》是朱玉画风的代表作，细致生动，用笔细劲，刚柔兼具。"地狱变相"为佛画重要题材之一，按佛教传说绘地狱情景，常常被处理成变状阴惨的情境画面。而此轴则将人物作分层列队排列状，从上往下凡十四列。第一列为佛像，第二列为神

将,以下为各式人等,直至地狱底层。神将以下八列,每列中间略略空开,各各分成两组。以这种方式处理“地狱变相”题材十分鲜见,却也是佛画代表性图式之一种。纵览全图,诚知题款评赞并非过誉。

十三、明戴进《伏虎罗汉图轴》

《伏虎罗汉图轴》(图十二),纸本水墨,台北故宫博物院藏。此为明代中叶著名画家戴进的佛画真迹。纵为 113.9 厘米,横为 36.7 厘米。

戴进(1388—1462),字文进,号静庵、玉泉山人,钱塘(今浙江杭州)人。戴进初为银工,改专攻绘画,后进画院。学画幼师叶澄,及长,广泛临摹唐、宋诸家,工深精博,得其神妙,技艺大进,故其山水、道释、人物、花果、走兽、禽鸟俱精。明宣宗宣德(1426—1435)间,因画名征入宫廷,值仁智殿,后来据说是因为遭众工所妒,见谗被放,奔波流离,返归杭州,死于穷途。尝自叹:“吾胸中颇有许多事业,怎奈世无识者,不能发扬。”(见《中麓画品后序》)戴进是“浙派”的创始人,画风取法南宋画院格调颇多。其山水师法马远、夏圭,亦吸收董源、范宽、刘松年等人所长,苍润遒劲。人物好用钉头鼠尾描,顿挫起伏有变化。翎毛禽鸟也很精致。

佛教绘画是自号“山人”的戴进艺术中极重要一部分。他一生坎坷,不平与无奈交织于心中,作佛画带有慰藉精神的诚信,并掺入凡间情趣。多用铁线描,间用兰叶描,运笔劲健而有节奏变化。作佛像菩萨端严庄肃,天神威仪轩昂,鬼怪勇猛,论者称其不下唐宋先贤。据史载,南京报恩寺,杭州华藏寺、潮鸣寺都曾留有他的画迹,惜俱已灰飞烟灭。传世佛画除《伏虎罗汉图轴》以外,尚有

《达摩六代祖师图卷》,图绘禅宗祖师自达摩至慧能六代事迹。造型汉貌梵相各依人物不同,动态则或面壁、或打坐沉思、或伫立,背景为荒山野树,富有幽寂境界。

《伏虎罗汉图轴》将纵长画面大略分成两个相互并联的部分。下半部分为画面主体,描绘伏虎罗汉左向坐岩石上轻抚猛虎。罗汉作慈眉善目之长者相,头上显有佛光,右手执盘虬拐杖,左手抚身旁所卧斑斓猛虎之头顶。猛虎凶机收敛,温顺驯服。图左下侧有大斧劈皴绘就之山石,以及苔草疏蔓。图之上半部分为下半部的背景和陪衬。松桧之下隐一禅房,门扉半开,一童子正开门外出,突见猛虎而止步,作惊吓状。童子行止更衬出罗汉的佛力法道。图轴笔疏墨精,尤其是人物造型,面部为细笔勾勒,稍作渲染,衣纹较粗疏简率,略见南宋画院待诏梁楷遗风。浓墨绘石,泼墨写树。图中虚实变化有致,中心突出。罗汉、童子以及似通人性的猛虎,无不生动传神。罗汉似人间老叟,更显出佛的博大,佛力的柔韧而刚健。这使人想起董其昌所说一段颇有深意的话:“夫罗汉者,岂异人哉?众生是也。……若见诸相非相者,见罗汉矣。”(《栖霞寺五百罗汉画记》)

十四、明朱见深《达摩像轴》

《达摩像轴》(图十三),纸本水墨,台北故宫博物院藏。

有明一代,自开国皇帝明太祖朱元璋开始,很有几个皇帝崇佛并倡导佛教,使佛教有一定程度的复兴,从而也使佛教艺术取得新的成就,尽管不能有唐代那样的盛况气势。明宪宗就是一位崇佛好书画的皇帝。

朱见深(1448—1487),即明宪宗,为明宣宗孙,明英宗长子,庙

号宪宗，建元成化。朱见深工书画，人物、山水及蔬果皆能。曾经为张三丰画肖像，生动传神，非常精彩，且有超然尘表的意韵。明代汪砢玉《珊瑚网》中著录有朱见深所作的山水小景。又尝于成化十七年(1481)作《柏柿如意图》。朱见深亦好书法，不时书写诗赋以赐大臣。

《达摩像轴》以疏简笔墨绘达摩渡江。据禅宗史书记载，南天竺僧人菩提达摩于南朝宋末航海至广州，在南朝弘法受阻，又渡江前往北魏，入嵩山少林寺“壁观”九年，被奉为东土(中国)禅宗初祖。此图采用这一题材通常的处理方式，将达摩一苇渡江加以浪漫的想象和表现。初祖梵相，浓眉隆鼻繁须，头上显圆形佛光，身穿连帽衣袍。衣纹线条豪纵放逸，见结构见笔墨，与脸部、足部的勾勒形成对比，他正踏芦苇渡江，回眸作凝望状。芦苇回环上扬的结构的线条加强了形象的整体感。下有激流，用笔流畅，动感强烈。空白的背景似江似天，浑成一片。图轴属“减笔”一路，有较多的表现性，而意尽形全。

十五、明徐渭《渡海观音图轴》

《渡海观音图轴》(图十四)，纸本水墨，宁波市天一阁文物保管所藏。此图轴纵为102.6厘米，横为26.4厘米。图右上角自题行书诗款：“海大鱼，观音居，波涛拍空身容与。童子不来蟹公俱，付人供养福有余。”款识“田水月”，自钤“徐渭之印”白文方印等二印。

明清时期士夫文人画家绘佛像菩萨、罗汉天神，常常并不是意欲创造一个单一供奉祭祀的对象，而主要是借佛教题材抒写自己的情怀，故其画面多“文人气”、“书卷气”，展现出作者的才情品性，体现出作者抒发性灵、强调个性色彩的艺术追求。徐渭之《渡海观

音图轴》便是一件诗书画印融为一体颇具文人画格调的佛教画。

徐渭(1521—1593)是明代卓越的文人画家、书法家和文学家。初字文清,改字文长,号天池山人、青藤道士、漱老人、天池渔隐、金回山人、山阴布衣、田水月等,山阴(今浙江绍兴)人。幼孤,性孤癖狂放,而又极警敏,学书学剑,胸怀远志。年二十为生员,先后八次应乡试皆不中。受王阳明"心明便是天理"等理论观点和禅学影响,悟得心性自然、恬淡自适的旨意,为人通脱,雄豪不羁。三十七岁为兵部右侍郎兼浙闽军务总督胡宗宪幕僚,参与抗倭斗争。后因胡失宠,精神深受刺激而患病,一度惊狂,击杀继室,入狱七年。出狱后纵游南北,蔑视权贵,佯狂拒交。晚年病发归里,在穷愁潦倒中寂寞死去。

徐渭堪称一世奇才,却遭遇坎坷,托足无门,而度过了他悲剧的一生。他在诗文书画方面均卓有建树。其诗歌奇恣,得李贺神髓;文章纵肆,具苏轼之辩,皆自成一格。徐渭也擅杂剧,尝创作洋溢狂傲反抗精神的《四声猿》等。其书法取法苏轼、米芾,行草纵逸奔放一如其人。徐渭中年始学画,以文学艺术多方面修养为基础,直抒胸臆,天趣自然,畅快淋漓,不求形似,至晚年趋于成熟。于山水、花鸟、人物、佛道、走兽、鱼虫、蔬果无所不精,其作品中充溢一种兀傲不群之气,并以题画诗抒写心中不平。尤以水墨写意花卉为代表,开创了大写意画派。与陈道复(号白阳山人)并称"青藤白阳"。常酣醉后作画,泼墨成趣,宛若天成。徐渭在诗书画印结合上颇有成就,署款则常作"田水月"。徐氏佛画为数虽不算多,但同样是其心灵世界的写照。他信禅宗,于花卉山水中见性悟道,也在佛画中抒写性灵。尝绘《寒山拾得图册》、《渡海观音图轴》等。

《渡海观音图轴》以粗简湿润笔墨绘观音大士像。渡海观音即"海岛观音",乃是观音菩萨渡海之像。图中观音菩萨足踏鳌鱼前行于海上。但见她面相妙丽可亲,仿佛一位凡间秀美少妇。用笔

简练流畅，衣纹纵逸洒脱，刚劲而富运动感。大士前倾的身姿和向左后方飘拂的衣衫，造成了御风前行的动势。海中激起波浪，并有鱼虾跳跃。画面上半部一片虚空，右上角题款从内容上亦从构图形式上与渡海大士的形象相呼应，造成和谐均衡的效果。题款运笔一样毫端洒脱，与人物造型相映生辉。画面水墨渲淡。而“波涛拍空身容与”不也正是历尽坎坷、怀才不遇的徐渭的自勉希冀么？

十六、明丁云鹏《白马驮经图轴》

《白马驮经图轴》（图十五），纸本设色，台北故宫博物院藏。为明代佛画大家丁云鹏所绘之著名佛教历史故事画，作于明熹宗天启五年（1625）。

丁云鹏（1547—1628 尚在），字南羽，号圣华居士，休宁（今属安徽）人。名医丁瓒之子。工诗善画，人物、佛像、山水俱佳，征入内廷。其道释人物，得吴道子法，白描取法李公麟，又学钱选设色，丝发之间，而眉目意态毕具。人谓其道释人物，“有张（僧繇）、吴（道子）心印，神姿飒爽，笔力伟然”。（清方薰《山静居画论》）又据孔尚任《享金薄》记载，丁有“白描传奇六本”，“幅幅精工”。晚年画风有变，显得粗简苍劲，笔势峥嵘，于平淡中见绚烂。画罗汉承五代释贯休遗风而有创意。其山水取法文徵明，亦略近仇英。花卉、杂画兼妙。丁云鹏又是著名的明代徽州木刻版画的主要绘制者，曾为明代安徽制墨名家程君房《程氏墨苑》和方于鲁《方氏墨谱》绘图，许多徽州版画由他创稿，明熹宗天启（1621—1627）间绣佛阁程氏施版《观音三十二变相》传为丁氏所绘。丁氏传世佛画有《大阿罗汉图》、《白马驮经图》、《大士像》、《松下释迦图》、《伏虎尊者图》、《龙王拜观音图》、《六祖像图》等。

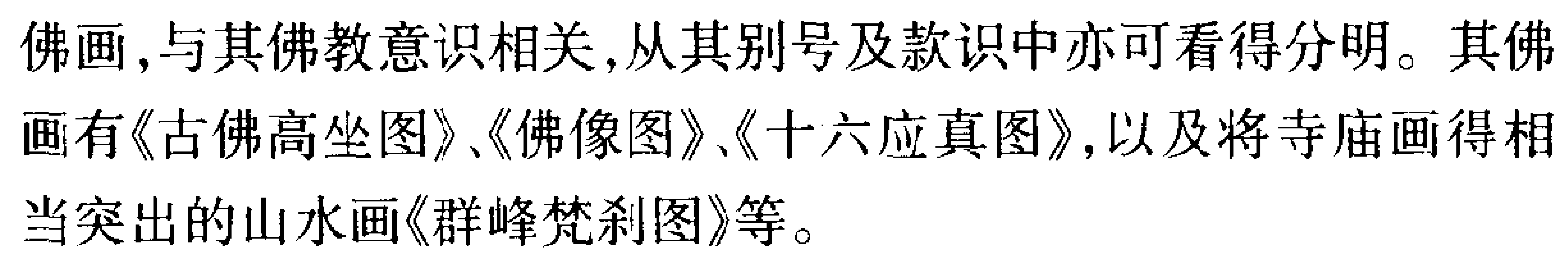
《白马驮经图轴》属丁云鹏画中精工一路。图绘汉明帝梦见金人,遣使赴天竺求法,以白马负经回归洛阳的故事。画中场景是使臣中郎蔡愔、羽林郎中秦景等人,偕应邀来华之天竺僧人摄摩腾、竺法兰,以白马驮佛经及佛像东归,走在路上。笔法较细秀,设色明艳。人物形相具有不同民族的特征,亦有个性色彩,动态生动,眉目意态鲜明。背景为山石大树,亦精描细绘。图轴笔墨秀劲,俱合古法,而又有书卷气,是一幅精美的情节性佛画。

十七、明吴彬《佛像图轴》

《佛像图轴》(彩图七),纸本设色,故宫博物院藏。图纵为128厘米,横为65.4厘米。图之左下角绘者吴彬自识“壬寅孟冬枝隐(庵)头陀吴彬斋心拜写”小楷一行,下钤“枝隐庵头陀”朱文方印和“文中氏”朱文方印各一。

吴彬(生卒年岁不详),活动于明代万历至天启(1573—1627)间,为有明一代为数不多专工道释的画家之一。字文中,一作文仲,号枝隐庵头陀、枝庵发僧、枝隐庵主,莆田(今属福建)人,流寓金陵(今江苏南京)。明神宗万历(1573—1620)间应召,授以中书舍人,官至工部主事。其画为神宗赞赏,入藏御府。明熹宗天启(1621—1627)间因得罪权宦魏忠贤,下狱去职。

吴彬擅长佛像、人物,兼作山水。其山水布置,绝不摹古,即景挥洒,率真天然,写山势非常出众,无论尺幅大小,均工丽奇出。佛像人物,造型奇古,风格鲜明。笔法细腻,设色妍丽,富有层次,并有一定立体感,人说乃是受明季传入中华的西画影响。尤精白描,脱出唐宋人之窠臼,秀雅精美。款识时用篆书。人谓其画堪比赵孟頫、丁云鹏。又因不满权宦而遭祸,其画更被人推崇。吴彬好作



佛画，与其佛教意识相关，从其别号及款识中亦可看得分明。其佛画有《古佛高坐图》、《佛像图》、《十六应真图》，以及将寺庙画得相当突出的山水画《群峰梵刹图》等。

今存吴氏佛像图多帧，有的阔笔粗线，笔法拙厚，有的细笔精描，更有代表性。此幅佛像图勾勒精细，着色浓淡鲜明，既很耐看，又不失古朴庄重氛围。图中绘一佛陀，华相，有唇髭并络腮胡，面容慈祥可亲，披连巾红袍，跏趺端坐于一白色卧象背上，正向右侧转过头去，向一弟子说法，弟子著玄青色袈裟，外面斜披红袍，肃然端立听法。佛之左前方立一古架花盆，内有鲜花供养，盆旁立一戴帽披红袍的弟子，正在弄花。佛之右后侧花树之下，立有一白衣弟子，眉目清秀，捧盂钵随侍，另有一侍者持扇而立。白象左后方立一老年弟子，斜披红袍。六个人物有集中有分散，安排得宜，互有呼应，主次分明，几块红色调也配置均衡，足见匠心。白象勾线匀劲，而形体结构和皮肤质感都得到很好的表现，它神态安详含笑，似在听法。从此图也可以窥见吴彬的白描功底。与一般端严不逾矩的佛像图有所不同，此图轴显得较为活泼，有较多的世俗气息。

十八、明邵弥《莲花大士像轴》

《莲花大士像轴》（图十六），纸本水墨，台北故宫博物院藏。自题诗款，署“僧弥”。

邵弥（约1592—1642），字僧弥，号瓜畴、芬陀居士，长洲（今江苏苏州）人。崇佛信禅，淡然名利，性好孤寂，不随俗流谐俗事。工诗书善画，与董其昌、杨文骢、王时敏等人并称为明末清初“画中九友”。其画则尤擅山水，远法荆浩、关仝，近学元人笔意，并略参以马远、夏圭之法，融为一体，自出新意。风格清瘦枯逸，闲情冷致。

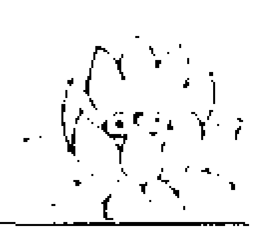
笔简墨精，秀美疏淡，重萧散简远之意境。其小幅山水更有特色，以精妙笔墨写林麓萧寺，幽寂空阔，有野逸之趣。人谓其山水如同其人，寓不争之心、静穆之意。翎毛花鸟，亦有生趣。邵弥也善画佛像菩萨，同样追求萧疏闲冷之意味。

《莲花大士像轴》是邵弥传世佛画的代表作。图绘观音大士渡海之神迹。自南宋往后，中国佛教造型中观音美妙的女性形象最后确立，而男相观音形象反倒少见。邵弥此图正是男相观音像，菩萨俨然一汉族文人士大夫模样，戴风帽肩拐杖，于水上缓缓前行，表情镇静自然，神闲意定。用笔简括，衣纹用兰叶描，流利婉转，具运动感。一些水波纹，藉背景的虚空，给人以浩渺无边，水天一色的联想。泼墨莲花在大士行走之途绽开，显示出大士的佛法无边。作品既有书卷气，又于简淡之中透出隽永韵致。

十九、明陈洪绶《婴戏图轴》

《婴戏图轴》(图十七)，绢本设色，图录于《中国绘画史图录》。此轴纵为 149.5 厘米，横为 67.5 厘米。画幅右侧边自识："老莲洪绶画于护兰草堂"，行书。下钤二印。无收藏印。

陈洪绶(1598—1652)，字章侯，号老莲。明亡后一度出家，改号悔迟、弗迟、老迟、悔僧、云门僧、九品莲台主者等。诸暨(今属浙江)人。陈洪绶自幼天资聪慧，十岁时拓得李公麟《孔子及七十二贤》石刻，闭户临摹，不求形似，变易其法，遗貌取神，"人莫能辨"(周亮工《读画记》)。及长，曾向明末儒学大师刘宗周学习理学。陈洪绶性格"诞僻"，好饮，豪放狂散。补生员，应乡试不中，至北京捐为国子监生。明思宗崇祯年间(1628—1644)召为舍人，供奉内廷，临历代帝王图像，并得以博览宫中珍藏名画，画艺益进，与崔子



忠齐名，世称“南陈北崔”。后见政局动荡，返归江南。清兵入浙东时，避乱于绍兴云门寺为僧，一年余还俗。晚年在绍兴、杭州等地卖画为生。

陈洪绶身逢乱世，面对严酷又无奈的现实，他的艺术正是他心怀不平、愤世嫉俗的情感思绪的反映。他心向佛门，这也在他的佛画中体现出来。陈洪绶诗文书画俱佳，画则人物、仕女、山水、花鸟、走兽无不卓然大家。初学画于蓝瑛，后取法李公麟、赵孟頫，及周昉、徐熙、黄筌、王蒙，自立成家。其花鸟草虫，勾勒精细，设色浓丽清俊兼备。山水亭台，造型殊异，笔法苍古沉郁，颇有古人遗意。最擅人物，风格独特，为历代论者称赞。张浦山《越画见闻》评说：“洪绶人物，躯干伟岸，衣纹清圆细劲，兼有公麟、子昂之妙。设色学吴生法，其力量气局，超拔磊落，在仇（英）、唐（寅）之上，盖三百年无此笔墨也。”陈氏人物不拘成法，亦不为对象形态局限，而是根据自己的审美感受和创作需要加以组织，以符合自己的艺术审美理想。晚年作品更趋成熟，造型夸张，画风古雅。其人物画有肖像有故事，或为古圣贤人、英雄人物造像，或写历史故事，借古喻今，都是藉以抒发自己情怀。又尝绘《水浒叶子》、《九歌》、《西厢记》等绣像插图，是明代著名的版画绘作者。陈洪绶曾绘《地狱变相图》让刻工黄建中绣梓。今藏吉林省博物馆的陈洪绶《观音像图轴》，是一幅形象奇古的男相大士像。

《婴戏图轴》线条清劲圆细，虽无纪年，但可推断为晚年之作。图中绘群孩做拜佛游戏，是婴戏图画中少见的涉及佛教文化的画面，也可以说采用了佛画中少见的题材。图之左侧一太湖石假山造型奇古，交待出嬉戏的庭院环境。山石前有一小型佛塔和一小型佛像，佛像交手结跏趺坐，被供奉于一平石上。四孩童正摹仿大人行拜佛礼。佛像前一童双手捧一瓶黄菊青竹，躬身恭恭敬敬地献于佛前。其后一童已跪地俯身下拜，头手接地，全不顾开裆裤露

羞,稚气可爱。二童之后还有一童,双手合十,跪地参佛,神情肃然虔诚。另有一童跪于塔前,回首看小伙伴,造成人物间的呼应关系。四童发式、衣饰均有不同,形象夸张,神态生动。用笔劲健,衣纹有装饰性,设色淡雅古朴,构图灵活,此图轴营造了一个既活泼可爱又渊雅静穆的氛围。稚童作拜佛游戏,间接反映了明末清初动乱之际成人社会崇佛的情况,而实际上也反映了作者的奉佛心理。

二十、清金农《佛像图轴》

《佛像图轴》(彩图八),绢本设色,山东烟台市博物馆藏。此图纵为 117 厘米,横为 47.2 厘米。图之右侧自题,末尾有“七十四叟杭郡金农记”款,下钤“冬心先生”朱文方印。图之左侧自书《古佛颂》,末尾有款识“苏伐罗吉苏伐罗越日又书于扬州僧舍”,下钤“金吉金印”白文方印。

此图轴出于“扬州八怪”之一金农之手,佛画佛书均具代表性,珠联璧合,美轮美奂。金农(1687—1764),字寿门,又字司农、吉金,号冬心先生,别号稽留山民、曲江外史、苏伐罗吉苏伐罗(“苏伐罗”即佛典上“金”字)、枯梅庵主、昔耶居士、之江钓师、心出家盦粥饭僧等,仁和(今浙江杭州)人。金农博学多才多艺,清高宗乾隆元年(1736)荐举博学鸿词科,入京未就而返,布衣终生。性情逋峭,好游历,客扬州最久,卖画自给,怡然自乐。尝生活困窘,以抄佛经、画彩灯、刻砚台等增加收入。晚年客居三祝庵、西方寺,穷老而终。

金农工诗词,精鉴古,会篆刻,书画皆长。作词师法唐人李商隐、陆龟蒙,能自出机杼,其长诗短歌,“大江南北,无不传诵”,并传

至东瀛。作书工分隶兼及楷、行,其书亦方亦扁,横粗竖细,配置纯和,有金石味,号称“漆书”,为时人所重。金农学画较迟,据说五十多岁“始从事于画”(见清张庚《国朝画征续录》等),但其达到的艺术成就非同凡俗。金农绘画题材相当广泛,佛像、鬼神、人物、鞍马、梅竹、山水,无一不精。他反对“泥古不化”,主张表现自己的真情、风神,作品率真任性,笔法古拙朴厚,构图别出心裁,意境奇奥。又擅长将诗、书、画、印融合一体,长于题咏,寄题发挥,直抒胸臆。其画鬼神乃至佛像,常常不遵通常模式,而匠心独运,翻出新意。金农在当时居画坛首席不是偶然的。

金农心系佛门,其诸多别号表现出他的佛教意识。他好佛而钟爱画佛,常常出入僧舍,研讨禅学,琢磨佛像。其佛画作品有《佛像图》、《四大菩萨像》、《菩萨妙相图》、《十六罗汉像》、《佛院冰姿图》等,并有《冬心先生画佛题记》,既谈画法,又论佛法,渗透了虔诚的崇佛情结。亦作佛书,写经书偈,传于佛寺。

《佛像图轴》较全面体现了金农佛画风格。图中仅绘正面全身释迦牟尼佛祖一躯,静穆端庄,头顶青螺结,身披红色袈裟,右臂袒露,拱手肃立。以匀细线条勾勒面部及手臂,以渴笔折顿线条绘衣纹,又别具匠意地将衣纹下部延伸而绘成卷云状莲座,使衣纹看起来像是袅袅缭绕上升的云烟,色彩也从下而上逐渐加深。面部、手臂则略敷淡赭,显得丰满圆润。佛像上半部之宁静沉稳感与下半部之回旋动荡感的对比,形成了一种艺术张力。佛像右侧有长题曰:“十五年前为暖鹑居士写《金刚经卷》,刻之枣木,精装千本,喜施天下名胜禅林,与伐那婆斯尊者贝叶之书争光也……今又画佛、画菩萨、画罗汉,将俟世之信心,敬奉者镘摹上石,一如写经之流传云。七十四岁叟杭郡金农记。”于中可知金农写经、画佛,在当时被刻版摹石流传,影响之大,非同小可。佛像左侧有百余字《古佛颂》,与右侧长题均由金农本人以“漆书”书之。两则长题衬托出中

间的佛像，于均衡中见出变化，格调拙朴而清俊。

二十一、清沈源《十八罗汉图卷》

《十八罗汉图卷》(图十八)，绢本设色，故宫博物院藏。此卷纵为28厘米，横为625厘米。署款为“乾隆八年闰月臣沈源恭画”，清高宗乾隆八年即公元一七四三年。下钤“臣沈源恭画”朱文长方印。

清代前期的宫廷绘画活动相当频繁，盛况与明代相差不多。一则是由于帝王的喜好，有些皇帝如圣祖玄烨、高宗弘历等本人也喜挥毫。而绘画的图绘功绩、崇德教化，包括与宗教相结合的教化作用，也是宫廷绘画兴盛的重要原因。宫廷画人有工匠，有“士流”，后者地位较高，且大多为兼职。而沈源则是专职画家。沈源(生卒年岁不详)，为清世宗雍正至清高宗乾隆(1723—1795)间宫廷画家。沈源原是“画样人”，专司设计图样，在乾隆元年(1736)被调至画画处专司绘画，人物、佛像、山水皆工。画风谨严工细，一丝不苟，笔笔精致，而在一定程度上带有“图样”的痕迹，曾与唐岱合作《应真图》。

《十八罗汉图卷》绘十八尊者，为佛画之习见题材。沈源此图卷的显见特征在于其细腻精美，为典型的宫廷院画格调。另外，此卷长达六米以上，十八罗汉分绘在一个个不同的规定情景之中，而全卷又浑然一体，有一气呵成之气势。笔法工缜，构图在平稳之中有跌宕险劲，画风精整，设色和谐。罗汉造型奇特，神态怪异，安排在富有情趣的环境里。所画之洗盏烹茶童子，尤其具有凡间生活气息。降龙罗汉一段，显法之尊者、腾飞之蛟龙和激浪排空之沧海，汇成雄浑的气势扑面而来，成功地表现出佛法无边的题旨。



二十二、清金廷标《罗汉图轴》

《罗汉图轴》(彩图九),纸本设色,故宫博物院藏。此图轴纵为99.7厘米,横为53.4厘米。左下角一行楷书款识“臣金廷标恭绘”,下钤“臣”朱文方印、“廷标”白文方印。图上有清高宗弘历“八征耄念之宝”、“太上皇帝之宝”,清仁宗颙琰“嘉庆御览之宝”等钤印。图之右上方有乾隆御题,署款并钤“乾”字朱文圆印,“隆”字朱文方印。

乾隆时供奉内廷的画家,大多数循院画传统,画风拘谨呆板,只有少数人有较出色之表现。就人物画而论,金廷标是清宫廷画家中突出的代表之一,其白描及设色罗汉尤其为人称道。

金廷标(? —1767),字士揆,乌程(今浙江湖州)人。其父是画家金鸿(字耕山),金廷标继承父业而擅绘事。金廷标善画人物、佛像和山水,兼及花鸟、界画,能妙绘肖像,善取影,白描尤工。金廷标以其画艺而受到重视。清高宗乾隆二十五年(1760)弘历第二次南巡时,金氏进献《白描罗汉》册页,得到欣赏,从而召入内廷供奉。所绘写意秋果及人物,得高宗题咏。乾隆二十六年(1761)进《观音大士像》。乾隆三十二年(1767)又尝作《仿陈容九龙图卷》。因此佛教内容的绘画在金廷标艺术活动中占有重要地位。其画风细致工整,设色艳丽。

此幅《罗汉图轴》让人了解金氏人物画风。图中绘有红衣罗汉及一侍童。罗汉华相,清秀慈祥,类似凡人而又气度非凡,袒胸跣足,般礴坐大石之上,背倚山崖,手捧如意。童子躬身炷香,立于右侧。画之上部山岚云霭,缭绕飘浮,其间树石隐显,朦胧含蓄,以虚衬实,突出画下部之主体,又加强了非同凡响的气氛。线条因表现

对象而变化。人物身体以工整线条勾勒,细如毫发,尤显功夫。衣褶用笔多顿挫转折,似行云翻卷,而不失劲健。山石勾后加皴,略染花青。全幅构图平稳而讲究虚实,设色有对比又显古雅。

二十三、清丁观鹏《无量寿佛图轴》

《无量寿佛图轴》(彩图十),瓷青纸金粉画,故宫博物院藏。此图纵为99.3厘米,横为61.9厘米。图之左下角绘者自识"乾隆二十六年长至月,臣丁观鹏恭绘"一行小楷,清高宗乾隆二十六年即公元1761年。

此幅图轴乃是精美的黑色底细密金线佛像画,格调非凡。丁观鹏(生卒年岁不详),乾隆时内廷供奉,与其弟观鹤同值南薰殿。擅长道释、人物,兼及山水,学其同宗丁云鹏笔法,有出蓝之誉。其画迹著录于《石渠宝笈》的,凡83件,其中三分之二为道释画。曾于乾隆三十二年(1767)奉诏摹画南宋大理国宫廷画家张胜温《梵像图卷》,不仅形似,而且得其神韵气势,摹本分成两卷,分别命名《蛮王礼佛图》和《法界流源图》。

《无量寿佛图轴》是用小笔蘸金粉画于瓷青纸上的,深暗的背景,衬得佛像菩萨金碧辉煌,而且给人留下暇想、补充丰富画面的余地。图中居于中心位置的是端坐于须弥台莲花座上的教主。无量寿佛,即阿弥陀佛,"阿弥陀"梵文意译为"无量寿",故名。此佛乃是净土宗主要崇祀对象,称他为"西方极乐世界"之教主,认为他能接引诵念其名号者往生净土。图中无量寿佛头上半空中有华盖。他头显佛轮,面容祥和端庄,身披袈裟,右臂袒露,双手交迭,结跏趺坐。须弥座两旁立着佛之弟子各一。座前有女菩萨盛妆华饰,广袖长裙,双手合十跪拜。佛之四周站着威武伟健、尊严勇猛

四大天王和肃穆庄严的诸佛。图中处处祥云缭绕,以示天界景象,并佛之无边法力。线条有力,一丝不苟,丝丝入扣,而又据描绘对象的不同而有变化。脸容、手部勾描工谨;须弥台用笔沉稳,乃界画笔法;衣纹飘带,流转飘逸;祥云朵朵,运线也如行云流水。脸部、手部略用晕染法,并且以衬出的底色形成细致线条,与衣纹的处理有所不同,从而使得人物形相神态更为突出。

二十四、清贾全《十六罗汉图册》

《十六罗汉图册》(图十九),纸本设色,故宫博物院藏。此图册每幅纵为31.5厘米,横为25厘米。署款"臣贾全恭绘"。

贾全(生卒年岁不详),清高宗弘历乾隆(1736—1795)时内廷供奉,以擅画人物、佛像、鞍马而著称。有画迹《二十七老图卷》(作于乾隆三十七年即1772年)和《八骏图卷》(作于乾隆四十一年即1776年)。又尝作《中元地官图卷》。

《十六罗汉图册》具有较明显的宫廷院画风格。图册中十六尊者两两成组,说法论道,策杖行吟,与山野林间、深壑流泉的幽寂环境相一致。绘制遵从成法,为传统的勾勒填色。尊者造型略显古怪,而神态多慈祥和善,令人可亲可近,但人物性格刻划欠鲜明细致。衣纹用笔畅利流动,于不经意中见韵致。树木山石较粗疏,勾皴点染随意而见工力。构图严谨,布局饱满。综而观之,该图册拘谨之中仍不失洒脱,是乾隆宫廷画家所作佛画中较有创造性的作品之一。



二十五、清闵贞《护法观音图轴》

《护法观音图轴》(图二十),纸本白描,上海博物馆藏。此图纵为92.8厘米,横为37.5厘米。

自唐代吴道子开其端,北宋李公麟达其巅的白描(白画)样式,以其简洁而不单调、纯净而不呆板的光彩照人的独特表现力,在中国绘画体系以及中国画史中,占有极重要的地位。历代佛画中,除却"粉本",有着一些具独立艺术意义的白描佛画。闵贞这幅观音图便是清代此类佛画的杰出作品之一。

闵贞(1730—?),字正斋,或称闵骇子,江西南昌人,侨寓湖北汉口。布衣画家,有操守。据说在京师时,有权贵勒令他作画,他宁愿受辱挨饿而不屈从,却乐意为求画的贫苦者搦管挥毫。工人物,兼及花鸟山水,亦善篆刻。人物意笔、细笔兼能,尤精写意人物,运笔奇纵豪迈,落墨沉雄超轶,衣纹提按转折,随意任性,笔墨淋漓,气势不俗。工细之作,静逸幽闲,无浮躁气。人谓其画在黄慎之上。花鸟山水,常突破成法,颇多新意。钤印则远宗秦汉,章法布白融洽协调。

《护法观音图轴》绘大慈大悲观世音菩萨现身说法场景。图正中观音端坐,神态肃穆祥和。四周护卫、随侍有:托塔天王,庄重伟岸;手举金刚降魔杵的护法韦驮,年轻英俊;善财童子,稚气天真;龙女旁立,窈窕秀美;金刚力士,孔武威猛。神界人物疏密有致地形成一个整体。另有被驯服的怪兽,虽丑怪奇异,但虔心可鉴。整幅图画又以缭绕飘卷的祥云联系起来,有虚有实,并造成了非凡的宗教氛围。全画以细劲联绵的线条画成,但是曲直、粗细、轻重、刚柔富于节奏韵律变化,其组合也疏密简繁颇具匠心。人物面部、手部用铁线描,甲胄、璎珞铁线描、行云流水描兼用,衣纹多用高古游

丝描，怪兽用颤笔，而祥云则多用兰叶描，均富于表现力。此图轴精缜严整而有动感，有庄肃广大境界。同时，此图也代表了清代中叶“白描”的水平。

二十六、清罗聘《观音像轴》和《普贤菩萨像轴》

《观音像轴》（图二十一），纸本设色。纵为三尺九寸（合 130 厘米），横为一尺七寸（约合 56.7 厘米）。画幅右侧有罗聘自书行草《心经》，款署“乾隆三十三年六月十九日前身花之寺僧罗聘盥手敬图”，清高宗乾隆三十三年即公元 1768 年，下钤“扬州罗聘”朱文方印等。画幅上部有乾隆四十年（1775）曹柱书《白衣咒》。画幅左侧有乾隆四十二年（1777）曹柱书《七佛偈》。而画幅之下部有清穆宗同治五年（1866）清末四大藏书家之一的丁申丁丙兄弟的识记。

《普贤菩萨像轴》（图二十二），纸本设色，上海博物馆藏。此轴纵为 127 厘米，横为 55.1 厘米。

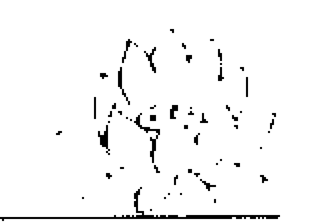
罗聘（1733—1799），字遁夫，号两峰，又号金牛山人、花之寺僧、衣云道人、蓼州渔父等，原安徽歙县人，后迁居江苏扬州。罗聘是金农的入室弟子，与其一样布衣终生。为“扬州八怪”之一。好游历，曾三次到北京，因书画艺术造诣而名动公卿，结果却“一身道长，半世饥驱”，穷愁不济。罗聘工诗善画，山水、花卉、人物、佛像、墨梅兰竹，无一不精，笔情古逸，思致渊雅。尝自谓作画一是“业师指点”，一是“得造化之助”，一是“自己用心”，亦即学前人而不泥古，以自然为师，又能充分发挥自己的创造性，超逸不群。

对世间丑恶现象的愤懑和无奈，对自己坎坷经历的感慨和不平，郁结在罗聘心中。他期望一种超尘脱俗、摆脱烦恼的清净之

境。他夙耽禅悦也正由于此。他曾梦入佛庙曰“花之寺”,仿佛自己前身就是这寺院的住持,于是自号“花之寺僧”。这其实正反映了他从佛门中寻求理想世界的心态。其山水花卉册中《竹里清风图》的自题诗曰:“竹里清风竹外尘,风吹不到少尘生。此间干净无多地,只许高僧领鹤行。”罗聘佛画,笔调夸张,属怪诞一类审美格调,然而奇而不诡,独树一帜。尤以《鬼趣图》获盛名,罗氏画鬼讽时喻世,以浇心中块垒。构思奇特,造型偏“怪”,别具趣味。今存《鬼趣图卷》,藏中国美术馆。

《观音像轴》书画双绝,是罗聘佛画和佛书的精品,很有代表性。观世音菩萨被塑造成形相怪诞既是妇人又像文士的模样。头部比例夸张,身穿连帽风衣,右手持杖,正镇定自若地缓步前行。衣纹用颤笔。笔墨不多,疏朗有致,线条组合讲究疏密虚实变化。此轴构思奇异,匠心独运,有颇合禅理的“无法之法”,亦不禁让人想起当时人蒋士铨为罗聘《鬼趣图》所赋之诗:“鬼中诸趣妙难寻,生人苦海自浮沉;不须普给瑜伽食,画者真存菩萨心。”罗聘绘大士像其实也是存着“菩萨心”。

《普贤菩萨像轴》也对题材内容作夸张变形的艺术形式处理,但程度较《观音像轴》为轻。代表德行的普贤菩萨,乃是中国佛教四大菩萨之一,释迦牟尼佛的右胁侍,其坐骑为本性行止谨审静重的三首或独首六牙白象。此图轴中,普贤为有须男相,正在峨眉山中,坐于蒲团上显灵说法。前有白象以后腿直立,扬长鼻、拱前腿参拜,一如虔诚佛徒。周遭山岩,嶙峋错落,幽冥沉郁,衬出菩萨显灵场面。笔法苍逸,风格奇古。



二十七、清苏六朋《达摩图轴》

《达摩图轴》(彩图十一),纸本淡设色,广东博物馆藏。纵为140厘米,横为58厘米。苏六朋绘,自识草书"枕琴道人六朋",钤"苏六朋印"白文方印。

苏六朋(1798—?),字枕琴,号怎道人、罗浮道人、南水村老,顺德(今属广东)人。不考科举,一生卖画自给。苏六朋是清代嘉庆、道光年间(1796—1850)岭南著名画家。苏氏年轻时曾到罗浮山读书,并向德堃和尚学过画。释德堃字载山,号罗浮画禅、罗浮山人等,尝为罗浮山宝积寺住持,晚年为广州大佛寺住持,擅人物、肖像,格近黄慎、闵贞。苏六朋从师罗浮山人,深受其影响,远接黄慎等人并得元人法,在广州设石亭池馆,卖画自给。

苏六朋的艺术成就主要在人物画方面,亦工道释、山水。早年作品较为精细,作人物和青绿山水,细笔工绘,取法宋元名家。后注意观察生活,晚年精研意笔人物,运笔放逸,构思奇巧,并作市井风俗以针砭时事。他曾应买画者之需,放笔写大量丈二宣纸画作,包括佛画。

菩提达摩自南天竺来华弘法,一开始便是航海来到广州。苏六朋身为广东画家,又曾受佛门中人传授,他创作《达摩图》自然有着特别的意义。此幅《达摩图轴》绘达摩祖师一苇渡江情景。达摩梵相,深目隆鼻,浓眉密须,双眼圆瞪。全身裹在头巾披袍之中,只露出面部及一赤足。面部及脚勾勒而成,用笔精炼,表现出肌肤、结构,巾袍以纵放潇洒之阔笔写出,粗疏豪放而意足神全。面部、赤脚以淡赭稍作渲染。足下踏一苇,亦只几笔。除了人物及苇,一片虚空,是水是天,一任观者遐想。此图线条洒落,气魄雄浑,得心

应手，着墨无多，神理俱足，有梁楷“灭笔”遗风。而达摩形象不露双手，突出精神面貌显示内心世界，又让人联想起法国雕塑大师罗丹那件举世闻名的杰作《巴尔扎克像》。

二十八、清任伯年《观音送子图轴》

《观音送子图轴》(图二十三)，纸本设色，天津艺术博物馆藏。画家自识“光绪癸未正月敬造大士像一区(躯)，山阴弟子任颐合十”，小楷。清德宗光绪九年癸未，即为1883年。

任颐(1840—1895，或1896)，初名润，字小楼，后改字伯年，以字行。山阴(今浙江绍兴)人，寄寓浙江萧山。父任淞云是一位民间画师，成为任颐绘画启蒙老师。任颐十四岁到上海，先为扇庄学徒，后遇任熊，被收为弟子，继从任薰学画，画艺大进。少年时一度在太平军中司执军旗，“战时麾之，以为前驱”。中年起在上海卖画为生，声名流播于大江南北，成为晚清“海上画派”之杰出代表。

在晚清画坛，任伯年有举足轻重的地位。任伯年善画人物、花卉、走兽、翎毛、山水，尤其以肖像画更出色。他作画既讲师法古人和名家，又重视师法造化，坚持写生。人物取法陈洪绶，花卉及山水有陈淳、朱耷、华喦诸家遗风。他的绘画取材广泛，技法精熟而多变，能工能写，格调清新端丽，勾点泼墨细笔阔笔没骨交互结合，设色明艳而不失古雅，造型严谨。其肖像画工写结合，注意刻划人物性格，生动传神，为后人宗范。又常作历史故事画，均有感于时势，寓含深刻的社会性情感内涵。他亦工书，书法参用画意，奇警多巧趣。任颐以自己的创新精神和多方面的超绝艺术成就，成为后代楷模。

任氏佛画传世不多，此《观音送子图轴》是其代表，也可从中窥



见任氏佛像画风格之一斑。此图为任氏后期作品，在其沪上鬻画时期，可能是应盼子心切的善男信女求购而绘。但从画者自识中“敬造”、“弟子”、“合十”的用词来看，他作此图时也带着奉佛的虔诚和精神上的某种寄托，那可以看作是一位挣扎于社会底层的布衣画家在动荡不安的社会环境中产生的一种希望，在本质上与他反复描绘辟邪除害钟馗形象所寄托的情感是一致的。送子观音乃是观音菩萨化身之一，常作手捧婴儿的中年妇人相。此图中绘观音送子，菩萨面容端庄姣好，无冠，仿佛人间一位缓缓行走的抱婴妇女。画以勾线为主，敷以轻淡色彩。面部以柔劲线条勾勒，面部手足略染赭石。衣纹用线刚健，多方折，以淡墨染凹处，与面部手足造成视觉上的对比。画家以工细淡雅、几近白描的画法和清净明丽的格调，成功地塑造了可亲可近，仿佛走入民间的大慈大悲菩萨的形象。

二十九、清吴昌硕《佛像图轴》

《佛像图轴》(彩图十二)，纸本设色，中国美术馆藏。此图纵为146厘米，横为40.5厘米。图之左侧有行书题识长款，自识“吴昌硕时年七十又一”，据此可知作于1914年。

此画将强调绘画表现性、抒情性、笔墨情趣和文学修养的文人画风，与奉佛皈依意识及佛教文化内涵相结合，乃是佛画中有独特审美特征的代表性作品。吴昌硕(1844—1927)，初名俊，后改俊卿，初字香补，或作香圃，中年后改字昌硕，一作仓石，号缶庐，别号老缶、苦铁，晚号大聋，七十以后以字行，浙江安吉县人。清末诸生，曾任丞尉，五十六岁时一度任安东(今江苏涟水)县知县，因不愿曲意逢迎，一月便辞去，有自刻印曰“弃官先彭泽令五十日”，之

后便专意艺术。吴昌硕一生，先后经历了太平天国、中法战争、中日甲午战争、八国联军、辛亥革命等历史事件，作为一位正直的艺术家，他曾作画题诗，表达对苦难民众的同情和希望“天雨粟”的愿望，表达对昏庸享乐、卖国求荣满清贵族的厌恶和讽刺。甲午战争时，他甚至奋然投笔从戎，随同吴大澄出山海关，参与戎幕。他的书画也表述了他身处逆境、洁身自好、勤于精业的品格和奋斗精神。

吴昌硕在诗文书画、金石篆刻各方面都有杰出的成就，为清末近代的后期“海上画派”的领袖人物。吴氏出生于一个两代举人的士人家庭，自幼博学多才，为以后的艺术发展打下坚实基础。他的篆刻近取法浙、皖大家，远追师秦汉钤印，又吸取齐鲁泥封、汉魏六朝瓦甓文字，集前人之大成而自成一家，古拙峬峭，苍劲浑厚，气魄宏大，被视为一代宗师，推举为名闻海内外“西泠印社”首任社长，其篆印格调人称“吴派”。吴氏工书，先楷后隶，中年之后专工“石鼓文”，朴茂雄健，行书刚健秀拔，晚年以篆隶笔法写行草、狂草。其书法自创面目。吴氏于三十多岁开始学画，能融合各家之长，又贯通其诗文书印修养，很快就达到了相当高艺术水准，并越画越精，晚年臻于绚烂，影响及于国内和日本。吴氏取法陈淳、徐渭、八大山人、释原济、李鱓、赵之谦等名家，受任伯年影响也不少，但能另辟蹊径，独创局面。他喜作梅竹松石、花鸟蔬果，亦能画山水、人物。他取篆、隶、狂草笔意入画，设色大胆，浓丽活泼，浑厚复杂，不拘成法。画有金石气，格调古拙刚健，雄浑磅礴。他又擅长于一幅画中，将诗、书、画、印四者冶为一炉，配合得天衣无缝，为后学者叹服。

《佛像图轴》是吴氏偶作的佛画作品，是他晚年手笔，表现出他成熟的艺术风格。图中长款曰：“赤足行何苦，低眉事已非。披猖开杀戒，悲智见禅机。龙汉风雷劫，修罗血肉飞。惟当持定力，我

佛许皈依。”表达了画家有感于动乱的社会现实，寄希望于佛教的善良愿望。诗题之后又题曰：“甲寅十月客有持王鹿公画佛像卷来，亟摹其意，取其神而不肖其貌，欲求其有我在耳。”体现出画家强烈的自觉的创造意识，事实上此佛像与王树穀（1649—?，号鹿公）接近陈洪绶的画风很不相同。图中于大片虚空背景前只画一佛，面相丰腴，神情端肃，双手交合，赤裸双足，似在缓行。身穿朱砂佛衣，以没骨法画成。意存笔先，笔势纵放，飞白见笔路，简洁明快地塑造出形体且有韵致。佛之卷发蓬松，富于浓淡变化，与勾勒的面部、手足形成生动的对比。面部着赭色，稍作深浅渲染，与佛衣的鲜丽亦成对比。佛衣下摆略略向后，造成了人物向前的动势。此写意佛像，风格独特。长款从图左上方直贯而下，体量上与佛像大体均衡。图之右上方、左下角的留空和图右下角的一方压角章，也都是精心安排的结果。

第三章　僧人绘画代表作品述评

一、五代释贯休(传)《十六罗汉像》

《十六罗汉像》(图二十四、二十五),绢本设色,日本宫内厅藏。凡十六幅,每幅纵为92.2厘米,横为45.4厘米。释贯休尝作罗汉十六幅,相传此十六幅原本即为释贯休手笔,完成于晚唐,欧阳炯曾为之歌。太平兴国(976—984)初年,宋太宗访求前代书画,给事中程羽将贯休《十六罗汉像》自蜀进呈皇室,宋摹本于日本镰仓时期(1192—1333)由日本来华留学生携回日本,为日本帝室收藏。故此图可能是宋初摹本,保存有释贯休画之风貌。其中伐那婆斯尊者像之左下角留存有篆书名款"贯休作"三字,虽有苏脱,依稀可辨。

盛唐开始佛教绘画出现了世俗化倾向,佛画一定程度上摆脱宗教神秘气氛,渗入凡俗世情意味,或取现实人物作佛教人物之"粉本",或在变相中点缀凡人俗景,或不拘成法画罗汉。这种倾向至晚唐五代时有进一步的发展。释贯休笔下的罗汉便体现了这种发展变化,他的罗汉既突破既有矩度,又掺入某种文学情趣,并且将禅的意味融入其间,成为其主要内涵成分。他的罗汉史无前例,又启迪后人。明末陈洪绶便深受释贯休佛像、罗汉像影响。

释贯休(832—912),唐末五代前蜀之高僧,亦是诗、书、画大师。俗姓姜,名休,字德隐,亦作德远,婺州兰溪(今属浙江)人。七岁出家,寓居杭州灵隐寺及苏州等地寺院,苦节峻行。在荆州时,因得罪成中令,递放黔中。唐末昭宗天复(901—904)间避乱入蜀,受到蜀主王建(903—918 在位)礼遇,赐以紫衣并法号“禅月大师”。又因其诗有“一瓶一钵垂垂老,万水千水得得来”,被称为“得得和尚”。

释贯休能诗工书善画,脱俗超群,在当时士大夫中享有盛誉,作品在民间流传很广。其诗有《禅月集》行世。书工草书,笔势飞动,自然潇洒,人比怀素。宋释赞宁《宋高僧传》卷三十本传云:“休善小笔,得六法,长于水墨,形式之状可观。歌咏讽刺,微隐存于教化,体调不下二李白、贺也。休能草书,书迹好事者号曰‘姜体’。”尝书《千文帖》,惜今无存。释贯休擅长画佛像、人物、罗汉。其画师阎立本,又受尉迟乙僧西域画派影响,运线紧密,笔力遒劲,而造型奇古怪诞,风骨超凡,朴野古拙,笔致一气呵成,悉由己出。他画罗汉状貌古野,“自谓得之梦中”(《宣和画谱》卷三)。欧阳炯《禅月大师应梦罗汉歌》有诗句“时帧大绢泥高壁,闭目焚香坐禅室;忽然梦里见真仪,脱下袈裟点神笔。”其画也透出率真任性、意境幽远的禅味。据说蜀主得其罗汉图后纳之宫中,设香灯崇奉逾月。他的罗汉图在宋代被用于“迎请祈雨,无不应验”(宋郭若虚《图画见闻志》),造成“禅月笔”罗汉图模本的广泛流布。贯休的创作是以唐末五代禅宗大盛为其时代背景的,他是中国历史上第一位卓越的禅僧画家,自他开始形成了一个风格独特的禅僧画派。释贯休的佛画迹很多,著录于《宣和画谱》被宋室收藏的有《须菩提像》、《维摩像》、《高僧像》、《天竺高僧像》、《罗汉像》等二十六幅。清内廷亦尝藏有他的《罗汉像》、《十八罗汉像》、《应真高僧像》等著录于《秘殿珠林》。可惜绝大多数今已不存。

《十六罗汉像》虽不能定为释贯休的真迹,却也在相当大的程度上体现了他的佛画,尤其是罗汉图的基本审美特征。这些罗汉造像笔法拙朴粗重。面部多用铁线描、高古游丝描或者二者兼用,又经渲染,显示阴阳凹凸和岩石般坚硬的皮肤质感。衣纹用线圆劲流利,有篆草笔法,富有装饰味。山石线条回绕方折,刚劲有力,稍染阴阳。罗汉造型则基本上是"梵相"即"天竺模式",而加以大胆想象,夸张变形,从而别开蹊径,这是与他曾画过来自天竺的"胡僧"形象这一经历有联系的。北宋黄休复《益州名画录》评他所画十六罗汉:"厖眉大目者,朵颐隆鼻者,倚松石者,坐山水者,胡貌梵相,曲尽其态。"又欧阳炯《禅月大师应梦罗汉歌》中亦评曰:"天教水墨画罗汉,魁岸古容生笔头。"释贯休以水墨为主的这些怪骇突兀的奇异面貌,看来是为了突出罗汉的法力无边,也是体现出了他不守成法、追求本真的宗教意识和艺术精神。他的这些形象大多有着"天竺僧"的影子,其中有的还能让人窥见中国僧的原型。第十一罗怙罗尊者短躯肥满,浓眉肥鼻,深青色浓密口髯,就像一位青壮年中国僧人,传说这正是释贯休的自画像。此尊者的画面右下角还有释贯休的款记。此外,这些罗汉形象被巧妙地安排在丘壑石穴枯木之间,与这些苦修的山野环境协调一致,对人物塑造也很有作用。这位标新立异的画僧,借这些独特的罗汉像,抒发了自己对当时动乱时势、苦难人生的感慨。

二、五代宋初释巨然《秋山问道图轴》

《秋山问道图轴》(图二十六),绢本墨笔,台北故宫博物院藏。此轴纵为156.2厘米,横为77.2厘米。无款印。上钤有宋"蔡京珍玩"印、明"稽察司印"半印和清内府诸收藏印。



释巨然(生卒年岁不详),五代宋初画僧。江宁(今江苏南京)人,一说钟陵(今江西进贤西北)人。少年出家。南唐亡后至汴梁(今河南开封),为开宝寺僧。好饮酒,作画达旦不辍。

释巨然擅长山水,"祖述董源",有所发展。"少年时多作矾头,老年平淡趣高",其画"岚气清润,布景得天真多"(米芾《画史》)。宋代郭若虚评巨然"笔墨秀润,善为烟岚气象,山川高旷之景"(《图画见闻志》)。其画风总体特征接近董源,都属"淡墨轻岚为一体"(沈括《图画歌》),故而并称"董巨",为南方山水画派之正传。但释巨然又有峭拔、琐细的特点,与董源的浑厚有所不同,释巨然画"明润郁葱,最有爽气"(米芾《画史》),也有个性。此外,其画在悠闲令人陶醉的气氛,和平淡天真的意境中,蕴有禅的意趣,这是这位禅林画家的心灵映照。释巨然也与荆浩、关仝、董源并称为五代宋初四大山水画家。他尝在学士院图《烟岚晓景》壁画为人称道。其画作见于《宣和画谱》著录的,有《重溪叠嶂图》、《夏景山居图》、《烟浮远岫图》等一百三十六件之多。存世作品有《层崖丛树图》、《秋山问道图轴》、《万壑松风图》和《山居图》等。

《秋山问道图轴》充分体现了释巨然的画风,当是其后期之作。图轴画高爽的秋天"山川高旷之景"。山林高深,"高远"构图。山多以长披麻皴画成,山顶有矾头。墨法不甚浓黑,而墨气沉郁,得"明润郁葱"之意,画出草木华润。林麓之外,配置以溪流、茅舍、山松、卵石、疏筠、蔓草,又有细径通幽。虽仍较注意山水形象塑造,但已不很着力,露出重抒发情感与率真天趣的趋向。笔墨淳厚老辣,境界茂郁旷远,有野逸之趣,实为禅林清幽之写照。

三、宋释法常《观音图轴》

《观音图轴》(图二十七),绢本水墨淡彩,日本京都大德寺藏。纵为173.9厘米,横为98.8厘米。图轴左下角有作者自识"蜀僧法常谨制"一行小楷,钤"牧溪"朱文印。此图轴与《松猿图轴》和《竹鹤图轴》合为一套三联屏,由入华学法日僧、法常之同门圣一和尚在宋理宗淳祐元年(1241)回国时携去日本,影响日本画坛。据日本《正法山志》资料记载,先归足利家,又由今川义元收藏,后义元殁,今川家庙妙心寺住持太原崇孚施于大德寺。

释法常是南宋末著名的禅僧画家,以其独特之艺术风格与成就享誉画坛,名扬东瀛。释法常(?—约1281,一作1291),号牧溪(一作溪),俗姓李(一作薛),蜀(今四川)人。法名为法常。初为儒生,一说年轻时曾中举人,兼擅绘事。中年出家,从师径山寺住持无准师范佛鉴禅师,来华日僧圣一与法常为同门师弟兄。南宋理宗、度宗时(1225—1274)为杭州西湖长庆寺僧。据传,法常好饮,性情豪爽。曾因反贾似道而遭追捕,避罪于越之丘氏家,至世变事释方敢出面。圆寂于元世祖至元(1264—1294)间。

释法常善画佛像、人物、山水、禽鸟、龙虎猿鹤。画风有两大类:一类承传石恪、梁楷的水墨"减笔"画法,另一类较注重对象的再现,风格较细腻,略近当时南宋"院画"的不少作品。两类之中以前一类更有其美学个性,其画常常是笔墨枯淡萧散,"随笔点墨而成,意思简当,不费妆饰"(元夏文彦《图绘宝鉴》)。讲究墨法运用,亦作泼墨画,或用蔗渣草结为绘具,俨然若生,殆出天巧,意趣盎然。释法常的作品显示出一种以禅理悟绘画的视觉模式,世间百般实相均可取作画题,超实凌虚,禅机静蕴。他的画体现出禅宗的

日常道，力求表现并启迪观者的正是无处不在的佛性。释法常曾住持杭州西湖边的六通寺，在他禅宗画艺术带动下，并经释萝牕努力，遂开创禅僧画派“六通寺派”。因释法常画颇有个性，故曲高和寡，有“粗恶无古法”（元夏文彦《图绘宝鉴》）之贬语，但这也从而说明了他不拘一格的艺术创造精神。

今传出自法常之手的作品，绝大部分流传至日本，真赝混杂，颇难鉴别。留存在中国大陆的唯一一件法常画迹《写生蔬果图卷》，有人考定是赝品。他的画风对日本当时及以后的绘画有巨大的影响，故被日人誉为“画道的大恩人”（日本《国宝全集》第六辑解说）。存于日本传为释法常所作的佛画很多，例如《罗汉图轴》，《寒山拾得图轴》、《达摩图轴》、《蚬子和尚图轴》、《五祖图轴》、《朝阳图轴》、《对月图轴》、《马祖庞居士问答图轴》等，除观音、罗汉以外，他常画禅宗诸祖、高僧及禅宗公案故事。其中“观音、猿、鹤”三联屏被认为是传世法常画迹中流传有绪的可信真迹。

《观音图轴》位于三联屏当中，左《猿》右《鹤》，浑为一体。《观音图轴》绘荒僻山间，白衣观音右向趺坐于濒水岩石的蒲团之上，身旁石上端放着插有柳枝的净水瓶，岩下水面平静，岩间小竹摇曳，蔓草华滋。观音似农家妇相，头顶宝冠、颈戴佩饰，象征其神界身份。面相丰满，圆脸凤眼，端庄稳重，仪态轻盈闲放，显出神闲意定而洞察一切的精神状态。画法属于半工半写，墨法苍润浑厚，略近梁楷而有变化。面部生动传神。衣纹作兰叶描，粗劲流畅，灵活合宜，简括柔和。粗健笔墨绘山岩，皴染放逸，向上融入岚气的虚空之中。幽深苍莽的环境背景中突出了“亮光朗照”的大慈大悲菩萨，造成了寂静大道、禅意充盈的氛围。

四、清释弘仁《西岩松雪图轴》

《西岩松雪图轴》(图二十八),纸本水墨,故宫博物院藏。此图纵为192.5厘米,横为204.5厘米。画者自识“西岩松雪,辛丑春为象也居士图,弘仁”小楷一行,下钤一印。清世祖顺治十八年辛丑即为公元1661年,时释弘仁五十二岁。

释弘仁(1610—1664),清初的明朝“遗民画家”,与释髡残、八大山人和释原济并称为“清初四僧”。俗姓江,名韬,一名舫,字六奇,号鸥盟。出家后法名弘仁,字无智、无执,号渐江学人、渐江僧。因生前爱梅,死后友人在其墓地植梅数百株,称他为“梅花老衲”。歙县(今属安徽)人。幼年丧父,家道中落,发愤攻读,习举子业,成为明末诸生,事母至孝,佣书养母。明亡离家赴闽,可能参加隆武政权抗清活动,失败后矢志不与清廷合作,出家武夷山回龙寺,师从古航禅师。数年后回归故里,居西干五明寺,后卒于此处。性爱山水,在缁衣倏忽十余年中,以黄山、齐云为家,数登黄山,一度云游南京、芜湖、杭州、庐山等地,以解亡明之忧。

释弘仁是一位诗书画皆长的和尚。诗文清新婉约,含蓄深沉,传有《画偈》、《偈外诗》、《偈外诗续》。工书法,楷学颜真卿,行学米芾、倪云林,劲健放逸,纵横跌宕。尤以画著名,擅长山水,兼作梅竹。曾学萧云从,亦取法黄公望,尤其佩服倪瓒。山水多作黄山。作画以真山水为稿本,既遵传统,又师造化,自创一格。尺幅千里,有傲然秀气,风格冷峭。以他为首,并有新安(歙州别称)籍画家查士标、孙逸、汪之瑞,世称“新安四大家”(即海阳四家),形成“新安画派”,并有后继者。渐江传人不少,弟子江注、祝昌、吴定、姚宋被称为渐江“四大弟子”。



《西岩松雪图轴》画雪岭银峰，群松傲立，基本采用高远法。笔法清刚瘦劲，落墨凝重雄奇。山石层叠多方折，绝壁挺拔峭峻，柱石峰峦，奇诡尽变，而有伟俊沉厚、势壮雄险之感。老树虬松千姿百态，刚劲轩昂。间有山舍路亭、登山石阶，使画面富有生机。纯用水墨，劲洁洒落，略用淡墨渲染，显出积雪，并染出寒天，有寒肃冷峭气象，不觉让人感到“千峰笱石千株玉，万树松萝万朵云”。这是一幅笔墨不繁、明净恬洁而深得写生和传神之妙的山水杰作。

五、清释髡残《达摩面壁图卷》

《达摩面壁图卷》(图二十九)，纸本，今藏日本。此卷纵为七寸(约合 23.3 厘米)，横为二尺四寸五分(约合 81.7 厘米)。无款。左下角钤“石溪”白文方印。

释髡残(1612—约 1692)，俗姓刘，法名髡残，字介丘，号石溪、白秃、石道人、电住道人等，武陵(今湖南常德)人。释髡残是清初著名画僧、诗僧，以其卓越的艺术成就，与释原济(石涛)并称“二石”，又加上释弘仁和八大山人合称“四僧”。释髡残幼而失恃，性鲠直，寡结交。年轻时弃科举之业，二十岁时削发为僧。云游四方名山大川，历诸方参访，其精深的禅学修养尝获当时高僧觉浪、继起、檗庵等人器重，皈依曹洞宗。清兵南下，避乱于桃源深处，历尽艰辛，而又感受到大自然山川奇辟、林木古怪的雄奇崇高景色，充实了胸中丘壑。晚年居南京牛首山幽栖寺。释髡残圆寂后僧徒遵照他的遗嘱将其骨灰投至燕子矶大江中，于该处绝壁刻“石溪禅师沉骨处”永志纪念。

释髡残是一位多才多艺的高僧。他工五言诗，善行草书，书宗颜真卿，其题画诗往往文、书俱佳，并与绘画相得益彰，且常寄托孤

傲不羁、不逐俗流、向往林泉之意。他的画更有名,他擅长山水、人物、道释,而尤以山水为最。人评其山水“奥境奇辟,面邈幽深,引人入胜。笔墨高古,设色清湛,诚元人之胜概也。此种笔法不之于世久矣!盖从蒲团上得来,所以不犹人也。”(清张庚《国朝画征录》)髡残的绘画师元四家,又得明人技法,而对释巨然情有独钟。不仅如此,他注意师法自然,“草木湖山信手拈”,又从与当时文人学士中佼佼者顾炎武、钱谦益、张怡、周亮工、龚贤、程正揆等人(其中顾炎武等人为抗清志士)的深交中,思想及艺术上均获益匪浅,正因如此,他才自出手眼,匠心独运,标新立异,自成一家。作画好用秃笔、渴墨,长于干笔皴擦,墨色沉着,又以书法通画法,其笔墨不拘成法,一任自然,人称“粗服乱头”。图高山巨壑,烟云氤氲,林木蓊蓊,气韵浑厚。这种创作精神从本质上与禅的率真见性是相通的,造成了他的作品与众不同的悠远意境。今故宫博物院藏有他五十岁时为“樵居士”所绘书画册六开,每页均有题识,禅学机锋警人,并自谓“残僧本不知画,偶然坐禅后悟此六法”(自题《山水册》),点出了其画与禅的密不可分关系。

流传至今的释髡残佛画作品极少,还有待发现。这幅《达摩面壁图卷》是代表其佛画水平,同时也充分体现其山水画特点的杰作,殊为难得。释髡残遭逢变乱,身处逆境,但毫无惧色,亦绝不随波逐流,蒿目时艰,洁身自好,皈依佛门,并以书画诗文寄托其内心世界。图绘中国禅宗初祖菩提达摩深山壁观情景。《续高僧传·达摩传》中称壁观之法是:“凝住壁观,无自无他,凡圣等一;坚住不移,不随他教,与道冥符,寂然无为。”《禅源诸诠集都序》卷二云:“达摩以壁观教人安心,外止诸缘,内心无喘,心如墙壁,可以入道。”上述阐说本质上相一致。图卷并不像明清常见之达摩像作人物画处理,而分明是一幅看似以山水为主的场景画。深山大壑,密林幽冥,藤蔓交织,达摩长发密须,面对石壁,默坐凝视,其人与石、

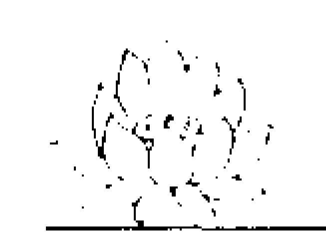


与林、与山，仿佛一起凝住，具体的地域时空一并隐退，留下的只有禅境的永恒。此图卷所绘事物充实茂密，笔墨自然任性，苍莽荒率，风格雄奇磊落，境界奇僻悠远。图中达摩虽只是一个侧面形象，但却是中国佛画中最有个性、最有艺术感染力的形象之一。它使我们想起绘者的生活遭际和精神追求，想起他避乱深山的经历。这初祖壁观形象不也可以视作释髡残的心灵写照吗？

六、清八大山人《双鸟图轴》

《双鸟图轴》(彩图十三)，纸本水墨，浙江省博物馆藏。作于清圣祖康熙三十三年甲戌(1694)夏天。纵为75.3厘米，横为37.8厘米。画幅左上方题五绝两首，落款"甲戌之夏日画并题"，并"个相如吃"花押，钤"黄竹园"和"八大山人"两方白文方印。诗题右上角有篆笔"三月十九日"(即明朝崇祯帝自缢之日)花押。画心裱边四周有清代何绍基、陈希敬、宗稷辰等十一人题跋。

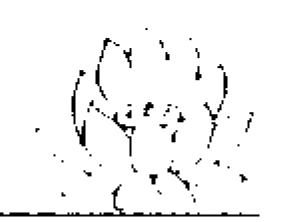
八大山人是一位诗书画全能的明朝遗民，一度为僧，是迈绝前代、启迪后世的一代名家，在中国书画史上有着重要的地位。八大山人即朱耷(1624或1626—1705)，原名统，南昌(今属江西)人。明朝宗室，明太祖朱元璋第十七子宁王朱权的后裔，明末为诸生。明亡，深受刺激，由口吃而佯哑，遁迹奉新山以避乱，清世祖顺治五年(1648)剃发为僧，精研佛学，不数年竖拂为宗师。入佛门历时十四年，法名传綮，号八大山人，或谓"尝持《八大人觉经》，因以为号"(《南昌县志》)，别署雪个、个山、个山驴、驴汉、哑驴、人屋、驴屋等。一说后入道教，改名道朗，字良月，号破云樵者，但作书画仍常署"八大山人"。晚年仍为儒士，但崇佛之心不泯，寓居北兰寺，终老于自己编造出来的"寤歌草堂"。花押有"个相如吃"、"三月十九日"、"黄



竹园”、“拾得”等。

八大山人寄情书画，善山水、花鸟、竹木，尤长水墨大写意花鸟，一振清初画坛。与释弘仁、释髡残、释原济并称“清初四僧”。八大山人的绘画，真正是其内心矛盾和复杂情感的抒写，在个性审美特征的深层，有着深刻的社会性情感内涵。他在笔墨中寄寓亡国隐痛和对现实悲愤慷慨而又无处发泄的情感。笔墨简约概括、冷峭凝炼，表现手法好用夸张、象征、寓意，绘鱼鸟“白眼向人”，图山水天荒地老，笔笔是写，又笔笔似真，落墨无多，又无不形神兼备。八大山人是禅坛高僧，精通佛理，倡释、儒、道三教合一之说。他的画作大多注入了佛理禅趣，那正是其心路历程的记录。其造型的乖戾谬怪，形象组合违背常规、浪漫无羁，呈现人性的本真和生命的实在。在那简笔衬托的虚无之中，蕴有无尽的真实。叶丹《过八大山人》诗曰：“一室寤歌处，萧萧满席尘。蓬蒿藏户暗，诗画入禅真。遗世逃名老，残山剩水身。青门旧业在，零落种瓜人。”生前孤寂贫寒的八大山人，终以超凡入圣的诗词书画，名垂青史。

《双鸟图轴》正是八大山人“入禅真”绘画的一件代表作，空阔的画面只有双雀对立，均一足，仿佛难以站稳，又相对如诉如语。绘法笔简形具，以浓墨点出口、眼，以浓淡渗化的墨色画出有毛茸茸质感的羽毛，以简劲的线条勾勒出雀足。笔墨精炼，而造型、布局、取势都非常奇特大胆，有“笔研精良迥出尘”之情趣。自题五绝二首为“西洲春薄醉，南内花已晚。傍着独琴声，谁为挽歌版。”和“横施尔亦便，炎凉何可无。开馆天台山，山鸟为门徒。”有对现实的愤慨和无奈之意，将山鸟拟人化为“门徒”，也有助于我们理解双鸟形象。“个相如吃”和“三月十九日”两个花押，同样有怀念前朝之意，不忘自己以口吃而佯装哑巴的往事。朱耷于清圣祖康熙二十三年(1684)开始在书画上署款“八大山人”，常将“八大山人”四字联写成既像“哭之”又像“笑之”。他的不少署款花押都有着社会



的历史的内涵。其傲岸不驯的性格、慷慨悲歌的襟怀，与佛的博大无限、禅的本真悠远，统一在不拘成法、奇古天真的笔墨造型之中，形成了别具灵奇的意境，这就是八大山人的艺术世界和生命世界。

七、清释原济《狂壑晴岚图轴》和《十六罗汉手卷》

《狂壑晴岚图轴》(彩图十四)，纸本设色，南京博物馆藏。左上角有画僧自题七言古风诗一首，署款“大涤子济并识”，下钤“头白身耽不识字”和“瞎尊者”两方白文长方印，“膏肓子济”白文方印，题诗起首处钤“清湘老人”朱文圆印。无纪年。纵为 164.7 厘米，横为 56.1 厘米。

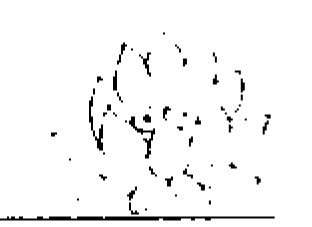
《十六罗汉手卷》(图三十)，纸本，美国纽约大都会博物馆藏。署款“丁未年天童忞之孙善果月之子石涛济”，绘于清圣祖康熙六年(1667)。画上钤“清湘老人”、“济山僧”印记。此卷纵为 46.36 厘米，横为 599.44 厘米。有清代梅清题识，钤“梅子”、“臣清”印。手卷并有诸鉴赏收藏家印记多方。卷后有数跋，出自吴荣光、清道人、徐衡、张大千等人之手。

释原济乃清代高僧，杰出的画家、书法家和绘画理论家。释原济，即石涛(1642—约 1718)，俗姓朱，名若极，全州(今广西全县)人。明宗室靖江王朱守谦十世孙，亨嘉之子。五岁时出家，法名原济，一作元济，字石涛，号大涤子、清湘陈人、清湘老人、济山僧、支下人、靖江后人、瞎尊者、苦瓜和尚、膏肓子、零丁老人等。于国倾家破时削发为僧，当时明王朝已亡，而他的父亲朱亨嘉因在桂林自称“监国”被南明唐王处死，幼年石涛避祸佛门得以全身。于全州剃落，一说投南海深度出家。曾参松江名僧旅庵、本月，接受佛学，

后云游江南，一度北上京都。讲说相仍，启迪后学，精研艺术，名声大震。一度与清室权贵交往，并两次为康熙帝召见，但不久又泯灭仕宦之念，复归民间。终卒于扬州。

石涛博通世学，诗文书画各方面都有杰出的才能。其为诗含蓄，为文率真。书法工分隶、行书，风格浑厚奔放。尤在绘画上表现天才横溢，卓然大家，堪称旷世奇才。他与释弘仁、释髡残和八大山人并称“清初四僧”，他的画对后来的“扬州画派”有极大的影响。石涛于山水、人物、佛像、花鸟、蔬果、兰竹无所不精，并将诗文书画篆刻融为一体。他反对泥古不化，主张到真山水中“搜尽奇峰打草稿”(《画语录·山川章》)。其作品造型离奇苍古而多变，笔墨雄健恣肆，奇险而秀润，风神独具，了无俗韵，每每于豪放纵逸之中有幽微静穆之意境。在他的作品中渗透了一位明朝遗民画家历经国破家亡悲惨遭遇的内心矛盾和痛苦。他“一生郁勃之气，无所发泄，一寄于诗画，故有时如豁然长啸，有时若戚然长鸣，无不以笔墨之中寓之”(见邵松年《古缘萃录》)。他的作品中也飘出禅家的气息。石涛又将他深厚的禅学修养融进他的画论当中，其绘画主张表现在其《画语录》中。他以所谓“一画”统摄全体，提出“无法而法，乃为至法”，“夫画者，从于心者也”，主张画家要“心淡若无”，认为“劳心于刻画而自毁，蔽尘于笔墨而自拘”，倡导“我之为我，自有我在”，以及“山川与予神遇而迹化”和“终归之于大涤”，如此等等，其实都默契神会于禅学的心性本净、“以无念为宗”和不立文字等旨义。石涛的画论与他的创作对后人产生的作用十分巨大。

《狂壑晴岚图轴》是释原济的代表作之一。画高岭、深壑，流泉直下，古松挺立，山岚雾霭，林屋清幽，为深山景色。用笔恣纵，皴法灵活，水墨酣畅，浑厚华滋。此轴意态雄伟，气势不凡。七言长题中曰“掷笔大笑双目空，遮天狂壑晴岚中”，“非烟非墨杂沓走，吾取吾法夫何穷”，“不道古人法在肘，古人之法在无偶。以心合心万



类齐，以意释意意应剖。千峰万峰如一笔，纵横以意堪成律"，"无声诗画有心仿，万里羁人空谷响"。从此轴述起，论绘画旨义，也是作者内心剖白。

释原济传世佛教题材画较少见，《十六罗汉手卷》尤为引人瞩目。手卷绘十六尊者，形相各异，姿势不同，无不兼有梵汉特征，形神俱备。人物以富于变化的线描完成，行笔流畅飞动，有宋代李公麟之"白描"笔意。山石有个性，皴法得宜。用墨层次丰富。梅清题识对此手卷有精当论评："白描神手首善龙眠生平所见多赝本，非真本也。石涛大士所制十六尊者，神采飞动，天趣纵横，笔痕墨迹变化殆尽，自云此卷阅岁始成。予尝供之案前展玩数十遍终不能尽其万一，真神物也。"这是释原济精心绘制的佛画精品。

八、清释虚谷《无量寿佛图轴》

《无量寿佛图轴》（彩图十五），纸本设色，上海博物馆藏。此图纵为 129.9 厘米，横为 61.1 厘米，题款"无量寿佛"，并署"李庵盟弟，虚谷写"，钤一印。这是释虚谷寿友人李庵而作的佛像。

释虚谷（1824—1896），俗姓朱，名怀仁，出家后改名虚白，字虚谷，号紫阳山民、倦鹤，新安（今安徽歙县）人，移居广陵（今江苏扬州）。初为清廷湘军军官，因奉命攻打太平军，"意有所触，遂披缁入山"。他出家但"不茹素，不礼佛"，也"从不卓锡僧寺"，而寄趣书画，往来于上海、苏州、扬州一带，卖画为生，不图财旺，虽求画者云集，画倦即罢，是一个颇具禅宗意识的画僧。为自己读书作画处题名"一粟庵"、"觉非庵"等。据说曾暗助过太平军。他与当时书画名家任伯年、高邕之、吴昌硕等人都是朋友，互相交流、切磋艺术。他是"海上画派"最具创造精神的画家之一。

虚谷的艺术在晚清时期是很有个性特色的一枝奇葩。他善诗能书,长于隶书及行草。早年学过界画,后擅画花卉、蔬果、禽鱼、山水及肖像。好用枯笔、侧锋、"战笔"和断笔,笔法方折老健,设色明丽清澈和谐,构图新奇,不落俗套,造型夸张朴拙,格调奇峭清新,晚年尤冷峭老成,"画有内美"。杨逸《海上墨林》称其"落笔冷隽,蹊径别开"。吴昌硕对虚谷画则有"一拳打破去来今"(《题虚谷〈佛手画轴〉》)的评赞。从释虚谷的传世佛画《无量寿佛图轴》中可以清楚地看到他不受陈规拘束,求法外之法的艺术追求和包含在此背后的禅宗观念。

《无量寿佛图轴》造型、设色均与通常的佛陀造像很不相同。图中绘无量寿佛正面结跏趺坐于岩石上,面前岩石间放有芒鞋,左前方有一大石,背后露出菩提树叶。佛像梵相,方脸大耳,深目狮鼻,双目圆瞪前视,双唇紧抿,左手抚膝,右手伸出食指指向右方,体魄健壮,其形相仿佛有贯休遗风的阿罗汉。设色十分大胆,一反通常佛像色彩的古雅协调,而采用了富于对比的强烈色彩。佛像肤色淡赭,须眉呈白色,身着鲜红色袈裟,缀有墨色带花青色的襟边,置身于灰青色山岩和翠绿树叶的环境之中,而芒鞋则为鲜蓝色。这是极其鲜明热烈的色彩配置,是画作喜庆气氛要求所致,也反映了晚清佛像民间世俗化的情况,但画僧大家手笔,处理得隽雅鲜活。而不拘一格率真写性画佛陀的艺术手法在本质上又是与禅宗所理解的佛性本真相一致的。

第四章 佚名纸绢佛画、佛教壁画和版画代表作品述评

一、唐佚名纸绢佛画《药师佛像》和《引路菩萨像》

中国古代佛教绘画,有不少出自文人士夫名家大师之手,或系佛门画家妙手丹青,光辉灿烂,载入史册。然而有更大部分为无名艺术家所创制,尤其是数以千万计的民间画师画工乃佛教绘画不可忽视的创作力量,他们代代相传,倾心佛像天地,奉献出自己的生命年华,也融进了自己的艺术创造力,从而对佛教绘画艺术的发展,和佛教的播扬,作出了自己的贡献。所谓"自古善画者,莫匪衣冠贵胄、逸士高人,振妙一时,传芳千祀,非闾阎鄙贱之所能为也"(《历代名画记》)的结论是相当偏颇的。民间画工佛画不仅数量上占优势,在艺术水平上,有不少也达到了相当高的水平。

有唐一代,佛教大盛,佛画遍布塞北江南、大河上下,流传至今确切可靠而署名作品却如凤毛麟角。欲了解唐代佛画的实际情况,一个重要的途径便是研究遗存至今的唐代佛教壁画、雕版佛经附图、线刻画和佚名纸本绢本佛画。以纸、绢为载体的唐代佛画为数也十分稀少,与寺院石窟壁画不能相比,成为传世稀珍,使人得以窥知唐代佛画的一个重要部分。

《药师佛像》(图三十一),纸本淡设色,故宫博物院藏。此图纵为34厘米,横为30厘米,乃是今存罕见之唐代纸本佛画。据佛典,药师佛亦称“大医王佛”、“医王善逝”等,为“东方净琉璃世界”的教主。他曾发十二大愿,立志拔除众生一切痛苦。民间诵其佛号,可免除鞭挞、牢狱、无食、无医药、丑愚和众残疾之苦难。此图当为奉佛弟子供奉祈拜的佛像。图绘药师佛作降魔坐于莲花状蒲团之上,体态丰腴,面容丰满,圆脸大耳,慈眉善目,神态端庄。头顶有佛光,背后亦绘佛光。左上角有天花飞坠。原图右边残缺较多,但形象大体完好。线条流利,有粗细起伏变化。造型简括疏朗,设色雅致,有以少胜多的艺术魅力。

《引路菩萨像》(图三十二),绢本设色,今藏英国大英博物馆。此图纵为80.5厘米,横为53.8厘米。1900年被发现于敦煌莫高窟藏经洞。图绘引导死者亡灵走向西方净土极乐世界的引路菩萨。女性特征相当明显的菩萨及被引导之妇人造型均颇丰肥,有盛唐张萱、周昉作品为代表贵族仕女画的人体审美特点。图画右侧绘高大的引路菩萨,端丽雍容。头戴莲花宝冠,颈佩璎珞,衣饰华美。只见菩萨面容慈祥可亲,右手执一精巧香炉,左手持莲枝及引路小幡,缓缓前行,并回首俯视,招引着一盛装贵妇。朝其身后轻拂的衣袖飘带,和飘动翻飞的小幡,加强了菩萨前行的动势。菩萨头顶的佛光,图之左上角所绘菩萨由此降下凡界的空中楼阁及紫色祥云,还有飞坠的天花,都显示了菩萨的法力,进一步渲染了佛教氛围。一道祥云,弯曲延伸,从菩萨脚下开始向右、向上复向左,一直连到天上楼阁当中,显示出菩萨的行程,使画面更趋向协调统一。被引导的高髻贵妇人,低首拱手,亦步亦趋地跟随菩萨身后,比例缩小了几倍以示神人的不同。娴熟有力的笔法和匀称而有主次虚实节奏变化的构图,都显示出绘者水平的不俗。中国佛教绘画的民族风格至唐时成熟。此图人物形象具有汉族妇女特



征，也从一个侧面证明上述佛画风格演变过程。

二、五代佚名绢本佛画《白衣观音图》、《八臂十一面观音像》和《伏虎罗汉图》

绘制于五代时期的纸本和绢本佛画，迄今为止多有发现。它们不是作为壁画的粉本，而是作为独立的供奉祈拜对象而存在。它们是宋代佛教卷轴画（“行轴”等）广泛流行的先声。由于五代士人、僧侣的佛画传世真迹极少，这些也许出自民间佛画工匠高手的五代佚名佛画更具有特别的研究价值。

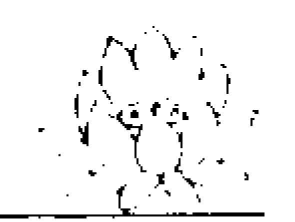
《白衣观音图》（图三十三），绢本设色，故宫博物院藏。1900年敦煌莫高窟藏经洞被打开，重见天日的文物珍藏中有此图。纵为52厘米，横为55.2厘米。“西方三圣”之一观世音为大慈大悲、救苦救难菩萨，是中国佛像造型中最常见的形象之一。庄岳《委谈》云：“今塑画观音像者，无不作妇人相。考《宣和画谱》，唐、宋名手写观音像甚多，俱不饰妇人冠服。《太平广记》载一仕宦妻为神所摄，因作观音像奉焉，其妻寻梦一僧救之，得苏。则唐以前塑像亦不作妇人也。”事实上，广泛搜寻、分析史籍资料和佛画遗存可知，观音由男相转女相的变化约肇始于南北朝，晚唐以后女相观音常见，而此种图式的最后确立当在南宋以后。白衣观音，其梵文音译为“半拏啰嚩悉宁”。因观音菩萨常穿白衣，故有此名，也称“白衣大士”。又因其常处白莲中，又称“白处观音”。“白”表示明心之洁净。《大日经疏》卷五称：“半拏啰嚩悉宁，译云白处，以此尊常在白莲华中，故以为名……白者，即是菩提之心；住此菩提之心，即是白住处也。”此图正是取材于当时流行的白衣大士母题。

图中绘观音及供养人、童子各一。图之左侧为观音，头上显佛

轮，戴宝冠，着白衣，端坐于莲花座上。大士作妇人相，体态丰腴有唐风，眉目慈祥端庄亲和，双目略向下视，右手执一柳枝。图之右侧绘供养人，乃是一官吏，手捧香炉跪于菩萨面前，仰视大士，似在祈祷，一脸虔诚神色。供养人背后画有一个比例小得多的童子，执扇随侍。该图无款识题记，但从其精劲的线条和浓重厚实的色彩，以及均衡适畅的经营位置来看，应是出自熟练的画者之手，是一位供奉佛像绘制高手的作品。

《八臂十一面观音像》(彩图十六)，绢本设色，中国历史博物馆藏。此图纵为 120 厘米，横为 60.5 厘米。也发现于莫高窟藏经洞。十一面观音亦即大光普照观音，是密宗所传的“六观音”之一，观音破“修罗道”三障的随缘化身，其十一个颜面象征大士修完“十地”，功德圆满，到达第十一地“佛地”。

此图所绘的观音形象，面如满月，唇上蓄髭，作天男相，但曲眉柔肤，具有一些女性性征。观音神态庄严，头上叠有十面，大多祥和端严，并不像密宗十一面观音通常那种怪诞恐怖的形象。菩萨着天衣，戴珠光瓔珞，立于莲台之上。一手托太阳，内有金乌；一手托月亮，内有玉兔、蟾蜍及神树，乃是吸取了中国古代神话题材内容。其余六只手或持法器，或持莲花等。莲台两侧各立一童子，左为善童子，右为恶童子，均梳双丫髻，戴垂珠步摇，着宽袖长衣，各持经卷，童子旁有榜题。观音像左右两侧，从上而下绘有大士施善救生故事各三组，各书五言榜题，内容是讲观音法力可救人于诸灾厄之中。图之下部中间有行书“子七月十五日题记”一则，凡七行，为吴勿昌所书，讲述为其故父供养观音菩萨像以祈“冥福”的情况。此题记左侧有女供养人立像三，右侧有男供养人立像三，各有榜题。在图像四周所缀绫边上还有墨绘的草花飞鸟。这是五代时期一幅典型的供奉菩萨像，布局繁杂而不紊乱，重点突出，疏密有序。人物造型较为匀称，讲究比例。笔法古朴，技术娴熟。设色妍丽，



协调之中运用一些对比。

《伏虎罗汉图》(图三十四),绢本设色,台北故宫博物院藏。无款识。伏虎罗汉(即纳纳答密喇尊者)和降龙罗汉(即嘎沙雅巴尊者)同被归于十八罗汉。十八罗汉自十六罗汉发展而来,或自绘画肇始,时间约在唐末五代时期。此图是当时流行的罗汉图中的遗存物。

图中所绘伏虎罗汉明显具有释贯休罗汉图的造型特征。尊者梵相,深目高鼻,双耳垂肩,形相怪诞。他身着袈裟,左脚脱下芒鞋,盘左腿坐于平石之上。双目下视右侧蹲伏之虎,左手抚虎头。背后有修竹三竿,双勾,二直一曲折,亦颇古怪。另有云气一缕,自图之右下方向左上方缭绕上升。描绘面部、衣纹、虎、竹所用线条互有不同,皆劲健有力。构图完整统一,整体感很强。以此图结合释贯休罗汉图,可以窥知五代时罗汉造型的情况。

三、宋佚名《燃灯佛授记释迦文图卷》

宋代由于不重典仪的禅宗盛行,又由于北宋中期以后文人画真正成熟并传布开来,士夫画家绘制佛寺壁画的或者在纸绢上描绘用作供奉之佛像菩萨的越来越少,因而宋代的佛像菩萨图便大不如唐代。然而卷轴形式的佛画“行轴”之类在民间却也普遍被采用,它们的绘制者绝大多数是无名画工,是民间的艺术家。流传至今的无款宋画《燃灯佛授记释迦文图卷》就是在这样的背景中问世的。

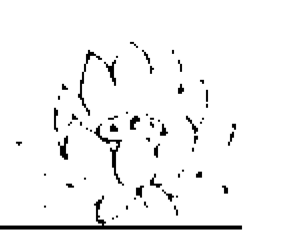
《燃灯佛授记释迦文图卷》(彩图十七),绢本设色,辽宁省博物馆藏。此图纵为26.2厘米,横为38.2厘米。无款印。卷后有元末明初高僧弘道(1315—1392)、守仁(?—1391)题记各一,内容是

弘扬佛法。

这一图卷绘燃灯佛授记释迦牟尼佛场面。燃灯佛,一译“锭光佛”,锭即灯之足。此佛是光明之佛,《大智度论》卷九称其出生时周围一切光明如灯照,故名。又据《瑞应本起经》卷上,释迦牟尼佛前世时,曾买五茎莲花供献此佛,故被授记(预言)九十一劫后之“此贤劫”(今世之劫)时善报成佛。图中燃灯佛头显佛轮,身披袈裟,两手摊开,神情庄重,缓缓而行,似在边走边说法,授记释迦牟尼佛。其两旁及身后有大批弟子、菩萨、天女、金刚簇拥侍卫,并有一些儒冠博带的信徒跟从。众人动作神态不一。菩萨端丽,金刚威猛,天女姣美,或纠纠护行,或凝神听法,或低声细语,或注目前方。佛之前面,图卷右下角,绘有一长发披散的鬼魅,赤裸上身,着红裤,头顶接地匍匐,跪在佛前,聆听法旨,痛悔过去,虔心向佛。这一形象从反面衬托了佛法无边,也活跃了画面。此图卷为工笔重彩描金,绘制精工。线条刚柔相济。构图均衡稳健,主次分明。人物造型准确,神情生动。设色厚重典雅。从画面表现看,人物造型及绘制方法均与宋时的道教、儒教绘画非常接近,譬如说图中天王如武将,天女似仕女、仙女,信徒恰如帝王或文士,而佛之动作也与顾恺之、阎立本及宋代人物画中的帝王像相仿佛。整个图卷好像是帝王出行图。此图被认为系南宋民间佛画高手所绘,未必用于正规佛教仪典。

四、元佚名卷轴佛画《观世音图轴》、《应真图轴》和《鬼子母揭钵图卷》

宋代以来民间流行的卷轴形式佛教绘画,在元代仍有一定发展,在佛教艺术中仍然占有一定的地位,但没有宋代繁荣,这也是



与元代佛教及佛画总的情况相一致的。这些佚名卷轴佛画中有不少作品具有相当高的艺术水平,值得充分肯定。

《观世音图轴》(图三十五),绢本设色,纵为165厘米,横为201.5厘米。无款识。观音大士是佛画常见题材之一,历代相因,传统影响颇多。此图有唐宋遗风,鲜艳夺目,是元代佛画的优秀代表之一。

图中所绘的是基本女相而留有一点男性特征的观音菩萨形象。南宋以后,妙年美容、可亲可近的观音菩萨形象最终确立,佛画中所见的观音,少有男相形象,带有某些男性特征的大士像也是少数。此图中观音如丰满美妇,蓄长发,戴宝冠钏环,披璎珞,半跏趺坐在海中礁石上。她头顶上有佛轮,面相慈祥亲和,若在沉思,而尚留有唇须,柔肤丰乳,又俨然妇人。右手执佛珠倚于右膝,左手支于石上。旁侧岩石上净水瓶中插有柳枝。观音右上方空中,祥云中显出护法神韦陀,尤见出唐宋寺院壁画中常见之笔墨情调。观音下方,图之左下角,绘龙王虔心参拜,旁边立龙女捧盘奉献宝珠。图之右下角绘观音之随侍善财童子,头显佛光,立于岸上。观音形象显见得比其他人物大出许多倍,海之波涛中涌出莲花,加强了画面的弘法主题。描绘精缜,笔法清俊流利,而富于变化。人物安排主次分明。设色鲜明,对比中获得一种感染力强烈的协调。此图被推想为民间画师所作,且可能有前代粉本参照,这是有道理的。

《应真图轴》(图三十六),绢本,藏台北故宫博物院。无款识、钤印,估计也是民间画师作品。图中绘有九罗汉二童子,可能是绘有十八罗汉的佛教“行轴”(到处可挂,用于佛教仪式的卷轴佛教绘画)当中的一幅,两幅合为十八罗汉。图中的罗汉个个头显佛光,似乎结伴而行。形相、性格刻划讲究,有的眉目清秀,有的须发奋张,有的庄重端严,有的慈祥和霭,神态动作均有不同,但大多作罗

汉相,是典型的中国民族特色的罗汉形象。面部勾勒线条匀细,显出结构及肌肤质感,衣纹用笔俊逸利落。二随侍童子也画得相当生动。淡淡染出的祥云作为唯一的背景,突出了诸应真的形象,也渲染了宗教情境与气氛。

《鬼子母揭钵图卷》(图三十七),绢本设色,炎黄艺术馆藏。此卷纵为三十厘米,横为一百零八厘米。无款识。鬼子母因食人子而遭佛惩,其一子被世尊扣于钵下。鬼子母悲痛欲绝而又万般无奈,遂幡然悔悟,归入佛门。这一富有戏剧情节的佛教故事,在元代及明清常被选作画题。此卷亦取"揭钵"为中心情节,自右至左分别绘佛祖及诸天,鬼子母率鬼军揭钵,诸鬼子助阵。佛祖端庄威仪,泰然自若,披红色袈裟趺坐莲台上,下有祥云承托。周围拥卫着诸菩萨、天王、神将、金刚。图卷中部绘众鬼,奇形怪相,蓬头厉齿,拼命撬钵。钵中小儿呼救。鬼子母站于左侧,形相如端丽妇人,正默默祝祷。后为仪仗,亦有诸鬼将簇拥,其中一鬼将张弓搭箭射向佛祖,箭未至就被佛光逼退。图卷左边众鬼扬旗擂鼓,鼓噪呐喊,奔跑进攻。场面气氛紧张,造型生动有神,仪态神情符合不同身份,而且动态描绘极为强烈感人。勾勒缜密,笔法多变,山石用斧劈皴,着色鲜丽。除鬼子母外,人物头上个个都有灵光,一律作火焰状,但着色不同。佛祖头顶显白色火焰状的佛光,诸神头上有绿色火焰状佛光,而诸鬼头上则为赤色之光,亦表示非同凡人。火焰描画非常精美,形态多姿,令人想起唐代画火名家张南本。这一去恶从善主题的叙事情节画,存有较多的宋代佛画意趣。今存有多幅考订为元代作品的无款"揭钵图",彼此在笔法、构图上有些接近,其中有的相传为王振鹏所作,可能是王氏粉本流传,或王氏画风影响所致。此外,王振鹏高足朱玉也曾作《揭钵图卷》,纸本白描,今藏浙江省博物馆。



五、明佚名《文殊大士像轴》

明代佛教及佛教绘画处于式微时期，但明代至今不算太远，与前代相比，画迹遗存反而较多，其中一些便是佚名卷轴佛画。

《文殊大士像轴》(图三十八)，无款，台北故宫博物院藏。

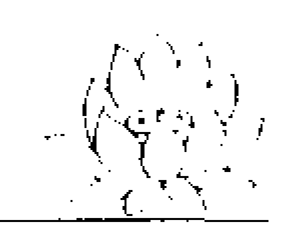
图中绘文殊菩萨坐于狮子身上的形象。文殊大士即文殊师利，亦译“曼殊室利”，意为“妙德”、“妙吉祥”等。以智慧辩才，尊号为“大智文殊”，为释迦牟尼佛之左胁侍，专司“智慧”，与专司“理”德的右胁侍大行普贤菩萨、大慈大悲观世音菩萨和大愿地藏菩萨共同成为中国佛教的四大菩萨。文殊大士通常形象是顶结五髻，手持宝剑(表示智慧锐利)，坐莲座，骑狮子。按佛经记载，菩萨与佛陀一样，本是男性。而随着佛教西来，随着佛教的中国化，菩萨的形象也发生衍变，逐渐女性化。唐代的不少佛教壁画中，菩萨的女性性征已相当明显。宋代以后，完全男相的菩萨形象便相当罕见了。而此像轴的文殊大士，以及与它一组的另外两幅“观音大士像”和“普贤菩萨像”，均为具有典型汉族形相特征的男相菩萨。

图中文殊大士为一无冠老者，拄拐杖，无莲座坐狮子身上，也与通常的文殊造型不同。大士面容苍老而刚毅，眼神略向下，作沉思默想状。面部、手部，笔笔严谨。衣纹则舒纵放逸，马蝗描间有战笔。身下坐骑温驯而带神秘感，造型富有装饰性，描画亦很细致。这是一幅很有特色的明代佛画，作者不详，但带有不少文人画意趣。

六、明宝宁寺水陆画

元明时代佛教“行轴”继续流布。宋时此类画还常作通景，元明以来，便于保存、携带的单幅立轴得到更大的发展。这些佛画大多用于佛教法会“水陆道场”，成为专称为“水陆画”的佛画样式。水陆道场，也称“水陆法会”、“水陆斋仪”或“水陆斋会”，为诵经设斋、礼佛拜忏、追荐亡灵、超度水陆一切鬼魂和普济六道四生的一种大型法会，相传始自南朝梁武帝。迎合法会之需而产生、发展的“水陆画”，亦历经数代，多有“粉本”传摹，师徒教授，其作者大多为民间画工画师。《东坡后集》卷十九《水陆法像赞引》中，苏轼记述其在四川时为其亡妻王氏所设水陆道场中水陆画的内容，以佛教为主，也有诸如“一切五通神仙”、“一切人”之类其他内容。宋代以来，水陆道场广泛流行，“水陆画”内容题材及所用像轴数目均有增加。这些用于特别功德之物，与一般观赏、自娱之画截然不同，其绘制也几乎成为一种专门技术，为士大夫文人所不屑为，作者也不被列入画传。但这些为各大名寺保存的“水陆画”，亦有精品佳制，留存今世保存完好的却并不多，其中佼佼者则为山西右玉县宝宁寺的一堂明代水陆画。

宝宁寺为右玉县内一座名刹，位于城内鼓楼东大街，现存正殿五间、后殿七间。寺内收藏有水陆画一堂，为明代画迹，凡一百三十六轴，大多保存完好，画面清晰可辨。除少数几幅佛像尺幅较大以外，都有统一尺寸，纵约为一百二十厘米，横约为六十厘米，一律绢本设色，并以淡红或黄色花绫装裱。这百余幅水陆画中，内容较杂，有属于道教内容的，有绘各色人等的，也有以“超度亡灵”为主题描画社会生活的，也有装裱题识，而以佛教内容的“行轴”所占比



例最大,有六十一幅之多,绘诸佛菩萨、明王尊者、诸天梵王、金刚力士,并神界地狱,因果报应等,使人崇祀佛陀,明晓教义。

此堂水陆画的人物造型丰满,神态生动,装饰华丽。其服式大部分为明制,极少数为元制,但没有清代装束。笔法娴熟流利,衣纹富于装饰性。敷色鲜明,对比强烈,用大红大绿,白线用蛤粉绘成,画面明艳有富丽感。画佛像菩萨遵循传统旧制,有着宋代以来民间佛画传统的痕迹。图画也体现了明代人物画工笔细密、设色浓艳的格调。清圣祖康熙四十四年(1705)郑祖侨重裱此堂水陆画所作序称其“妙相庄严,非寻常笔迹所同”。清仁宗嘉庆二十年(1815)唐凯重裱序中称其“笔墨穷形尽相,各极其妙,诚名贤之留遗,非俗师之所能也”,并且说这些画的产生是由于右玉县在明代时系西北边防重地,“溯其由来,盖敕赐以镇边疆,而为生民造福者也”,则画者有可能是宫廷画工。

《地藏菩萨秦广楚江宋帝伍官》一轴(图三十九),图绘地藏菩萨及四阎王。地藏菩萨即“幽冥教主地藏王菩萨”,为“四大菩萨”之一,乃是以渡死鬼为主的菩萨。据《地藏十轮经》,他“安忍不动犹如大地,静虑深密犹如秘藏”,并且受释迦牟尼佛嘱咐,在释迦既灭,弥勒未生之前,自誓尽度六道众生,拯救诸苦,始愿成佛。而十殿阎王,一称“十王”,乃是十位分居地狱十殿的主管君王,即秦广王、初(楚)江王、宋帝王、伍官王、阎罗王、变成王、泰山王、平等王、都市王、五道转轮王。图中地藏菩萨头上显出佛光,头戴宝冠,冠上饰有佛像,佩瓔珞,广袖长袍,袒胸跣足,足登白莲,徐徐而行。菩萨面容丰满,呈女性特征,慈眉秀目,端庄亲和。四阎王均头戴五梁冠,广袖长袍,双手捧圭,紧随菩萨前行。另有一随侍童子在菩萨左侧。当后有继行者,为其他阎王,在另一“行轴”上。人物形象刻划十分生动,符合人物身份。

《往古比丘尼女冠优婆塞优婆夷诸士等众》一轴(图四十),是

一幅处于社会下层的宗教信徒群像。比丘尼即出家受过具足戒的女僧人。女冠指女道士。优婆塞是指接受佛教五戒的在家男居士,优婆夷则为接受佛教五戒的在家女居士。画面被分成上下两部分。上半部比例较小,绘道教信徒,道士与道姑。下半部所占画面比例较大,绘佛教出家人和善男信女。比丘尼身披袈裟,一脸虔诚肃穆。此图显示出当时释道合流的民间宗教信仰趋向,下半部为主,乃是因为这是藏于佛寺,主要用于佛教法会的系列图画。由于画的是下层普通人,在人物的性格、神态刻划方面更见成功,人物之间的相互照应也处理得很好。

七、敦煌莫高窟壁画《降魔变》、《维摩诘像》和《千手千眼观音》

佛教西来,带动了石窟寺的兴盛。这些沿着丝绸之路,依山崖开凿的洞窟,向今天的人们展示了一个辉煌壮丽、博大雄浑、崇高磅礴而具有神秘感的佛陀形象世界。与石窟中精美雕塑相配置的同样精美异常的壁画,乃是许多朝代佛教绘画的一个重要组成部分,是在今天具有宝贵的艺术学、宗教学、文化学、美学、民俗学、社会学等研究价值的,其意义无论怎么强调都不会过分的一份珍藏。敦煌莫高窟及其壁画就是这些石窟寺及其壁画的典型代表。

敦煌位于河西走廊交通要道之咽喉,为"丝绸之路"必经之地。敦煌石窟寺共有莫高窟、西千佛洞、榆林窟和小千佛洞四处,尤以莫高窟为主。前秦宣昭帝苻坚建元二年(366),释乐僔在敦煌鸣沙山东麓崖壁上开凿了莫高窟最早的洞窟,由此发端了敦煌佛教艺术。这之后历代凿建,一直到元末,历时一千余年(一说延至1935年)。现存洞窟为四百九十二个,有壁画四万五千余平方米,这还



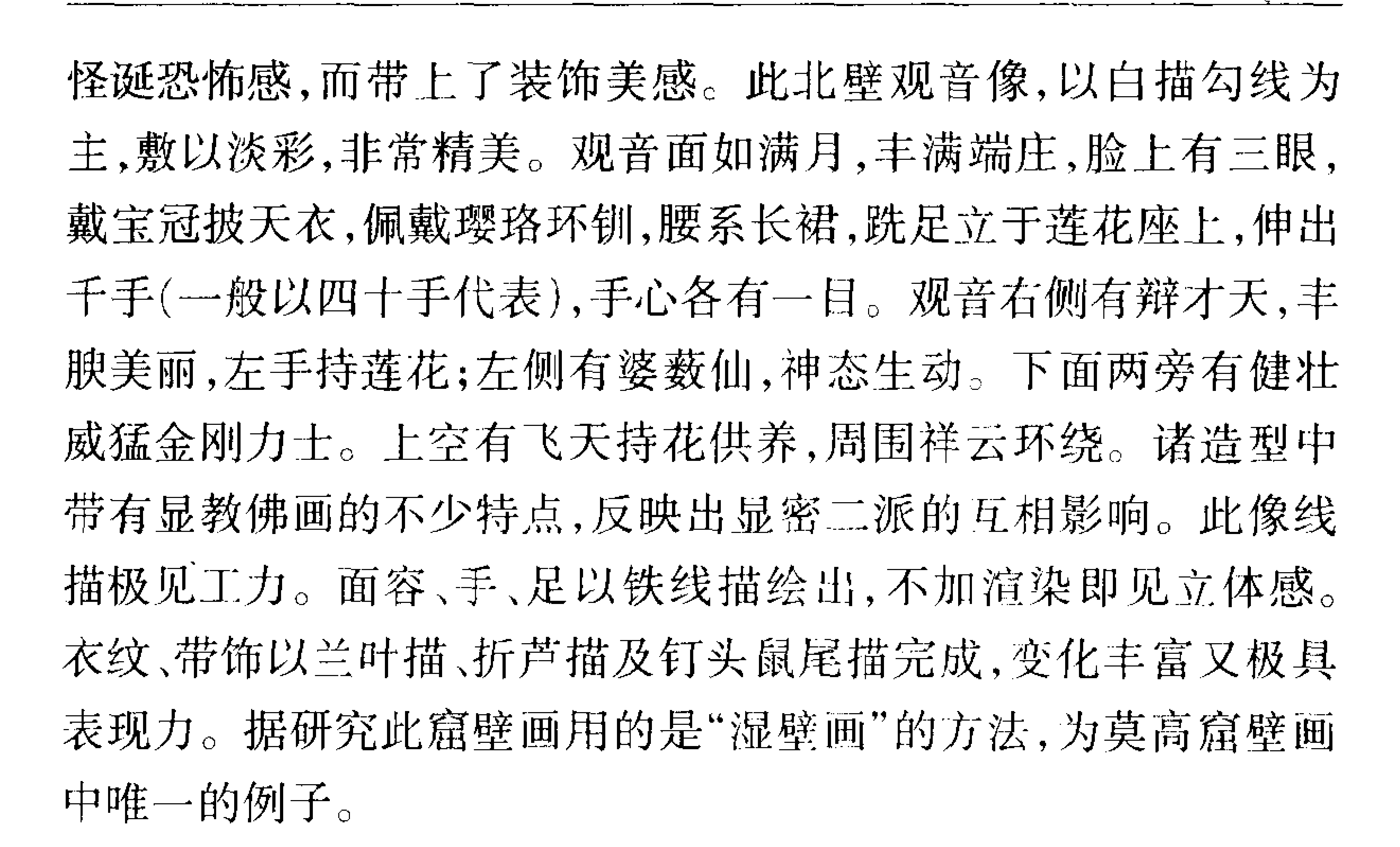
不包括近年来发现的“复层壁画”(即多层覆盖叠压的壁画)。从这些壁画中反映出中国西北各民族文化艺术相互影响交融的情况,也可以看出中国文化与外国(印度、波斯、希腊等)文化相互交流的情况。不同历史时期的壁画有着不同的时代特征和美学风格,集中在一地,可以看出中国佛教艺术的发展演变过程。

《降魔变》(图四十一)为敦煌莫高窟二五四窟北魏壁画,位于该窟南壁东侧。画面纵为185厘米,横为270厘米。莫高窟的北魏时期壁画大多取材于佛本生故事或千佛,这时佛传故事还不多。此图内容属佛传故事,为莫高窟早期少数几种变相之一,是莫高窟现存壁画中最早一幅降魔变。这幅著名壁画描绘的是释迦牟尼佛一生所经历的乘象入胎、降生、夜半逾城出家、降魔、成道、涅槃一系列过程中降魔一节。据佛传说,释迦牟尼佛在成道前曾与天魔波旬斗法,克服了魔王所率三个名叫“可爱乐”、“能悦人”、“欲染人”的魔女的美色诱惑,又克服了魔军的武力威胁,成佛的决心丝毫不动摇,终以神通伟力使波旬技穷,魔女变成老丑之妪,魔众亦被降服。此铺壁画采用左右两边均衡,接近于中轴线对称的构图方式。释迦牟尼佛身披红色袈裟结跏趺坐于正中,神态端庄,泰然自若,岿然不动,左手执衣裾,右手作“指地印”,四周则为以各种方式进攻的魔众。天魔波旬位于佛尊之右侧,披铠拔剑,抬头怒视释迦佛,狰狞凶恶地指挥手下诸魔向佛进攻,其身后为其子正在帮着出谋划策。再后面,在图之左下角为三个魔女,戴金冠、披大巾,身穿半袖外套背子,腰束长裙,着龟兹装,个个卖弄风骚。众魔奇形怪相,杀气腾腾,群魔乱舞,怪兽狂奔。佛之莲台前地上跪有二个被降服的魔兵,俯首认输。他们旁边还有二个跪地认输的魔兵。人物造型粗犷概括,人体画法采用西域的凹凸法,以明暗晕染表现肌肤体积感,见出受西域文化艺术影响的痕迹。因年代久远,颜料变色,鲜丽的肉红色成为深褐,画面呈现粗阔的黑线,而间以尚未

变色的青绿,更显出阴凄神秘的氛围。画面以浓重的色彩来分出层次。人物比例大小、神态差别和构图色彩处理,都围绕着善恶果报的崇高主题。画风粗野犷达,而气势雄伟。此图中可以看出北魏佛教壁画许多特征。

《维摩诘像》(彩图十八)是敦煌莫高窟一〇三窟东壁南侧盛唐壁画《维摩诘经变》中的局部形象。莫高窟唐代壁画中"经变"题材占了主体地位,"维摩诘经变"是其中较重要的内容,现存三十余铺,大多据《维摩诘经·问疾品》绘成,表现维摩诘居士称病在家,佛尊派文殊师利菩萨前往探病而二人论辩佛法的情景,以一〇三窟、二二〇窟和三三五窟图像为其代表。此维摩诘像,无论在人物塑造上还是在笔墨技法上,都很接近吴道子的画风。图中维摩诘着汉式服装,脱去梵相,右手持玉麈,向右前方倾身,坐在高脚胡床上,正作宏论。有魏晋以来名士风度,但形相已非"清羸示病之容",而是双目炯炯、睿智超群汉族形相的有须老人。除褐色黑边的外衣着色较浓重外,人物设色淡雅,正如吴道子的"轻拂丹青",近乎白描。线条粗细浓淡不同,圆浑劲健体势飞动,一如吴氏"行笔磊落挥霍如莼菜条"(元汤垕《画鉴》)。可以见出当时中原吴道子一派人物画风对敦煌佛画的影响。

《千手千眼观音》(图四十二),乃是敦煌莫高窟三窟北壁的一铺元代密宗观音像壁画,纵为二百厘米,横为二百四十厘米。与显教艺术相比,密宗艺术具有怪异、恐怖和神秘的特点。大慈大悲观世音菩萨在密宗艺术中,被塑造成以"十一面观音"为中心的千手千眼、一髻罗刹、多罗延命等怪诞奇异形象,甚至常常还在不同面容上涂以不同色彩,更显得恐怖可怕而法力无限。莫高窟壁画中密宗观音像最早出现于初唐,盛唐以后密宗千手千眼观音像也图绘于壁。三窟壁画是元代密宗壁画的代表之一。该窟四壁绘着观音,南、北两壁为千手千眼观音,取图案化方式处理,减弱了形象的



怪诞恐怖感，而带上了装饰美感。此北壁观音像，以白描勾线为主，敷以淡彩，非常精美。观音面如满月，丰满端庄，脸上有三眼，戴宝冠披天衣，佩戴瓔珞环钏，腰系长裙，跣足立于莲花座上，伸出千手（一般以四十手代表），手心各有一目。观音右侧有辩才天，丰腴美丽，左手持莲花；左侧有婆薮仙，神态生动。下面两旁有健壮威猛金刚力士。上空有飞天持花供养，周围祥云环绕。诸造型中带有显教佛画的不少特点，反映出显密二派的互相影响。此像线描极见工力。面容、手、足以铁线描绘出，不加渲染即见立体感。衣纹、带饰以兰叶描、折芦描及钉头鼠尾描完成，变化丰富又极具表现力。据研究此窟壁画用的是“湿壁画”的方法，为莫高窟壁画中唯一的例子。

八、新疆地区佛教壁画《阿阇世王梦见佛涅槃》和《吉祥天女》

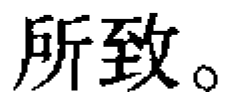
中国的新疆地区在汉、唐时代属于“西域”，乃是古代东西方交通的关键地区，经济、文化、宗教、艺术相交流的集中地区。古高昌国（故址在今新疆吐鲁番地区）、龟兹国（故址在今新疆库车、拜城一带）和于阗国（故址在今新疆和田一带）等城国当时是佛教的中心，天竺传来的佛教就是经由这些地方再传向内地的。这些地方由佛教发展引起的佛教绘画，主要取了石窟壁画和寺院壁画的形式，其次还有绢画等形式。留存至今的克孜尔、库木吐拉、克孜尔尕哈、森木赛姆、柏孜克里克等地的石窟壁画以及和田的于阗废寺壁画，都是中国佛教绘画遗产的重要组成部分，其研究价值和审美价值均不可估量。

《阿阇世王梦见佛涅槃》（彩图十九）绘于新疆拜城克孜尔千佛

洞二〇五窟西甬道内侧壁,时间大约相当于初唐。画面纵为140厘米,横为163厘米。此铺壁画后来流传到国外,藏德国柏林印度艺术博物馆,不幸毁于二次大战的战火中。克孜尔千佛洞在新疆拜城东约五十公里克孜尔镇附近戈壁悬崖下,其开凿始于东汉末年而终于宋元间,现存洞窟二百三十六个,是新疆境内规模最大一处石窟。由于毁损严重,现在只有七十余窟尚保存较完整的壁画。

此铺壁画描绘了一个皈依佛教的国王的感人故事。据佛经记载,阿阇世王是古印度南方大国摩揭陀国的国王,曾对佛尊不敬,后皈依佛教。佛涅槃后,他于梦中见到山崩地裂,意识到释迦牟尼佛已去世,痛不欲生。其近臣行雨向他报告佛涅槃的消息时,为怕他悲痛过度而昏厥,采用了以图画来暗示的方式,并且采取了一些预防和准备抢救措施。龟兹壁画中描绘这一情节场面的有数铺,而以本图为最成功。

此图下部绘佛涅槃后天地震撼,日月滚动,华盖跌落,京都城墙坍塌,天柱妙高山折断。左上部绘行雨前来向国王及王后报告消息,国王居中,神情哀戚,其右为王后,裸身;其左为近臣行雨,皮肤为深褐色。图之右上部描绘行雨用图画暗示佛已涅槃。行雨站立,双手举着一块画布,上面绘有佛一生四个重要阶段:摩耶夫人树下生释迦牟尼佛,释迦牟尼佛降魔成道,鹿野苑初转法轮和涅槃,此所谓《佛传四相图》。行雨按顺序讲述从而暗示。行雨左侧放有四口盛着不同香液的大瓮(共有八口,图示四口),国王昏厥时用来让他沐浴从而苏醒。国王已在一口瓮中。这种将情节发展不同场景画于一幅之内的构图,与内地一些绘画相似。全图安排紧凑,主题醒豁、人物造型方式是以较粗的线条勾勒轮廓,再平涂以较单纯协调的颜色,体现出所谓"龟兹画风"的特点。而衣纹线条流畅,较为细致。尤其是《佛传四相图》构图匀称,线描缜密精工,是今存龟兹壁画中仅有的白描画,可能是受到中原画风的影响



所致。

《吉祥天女》(彩图二十)是新疆和田县丹丹乌里克古于阗国废寺遗址二号寺址残存壁画中的一个局部,此残墙断壁今已不存。此图展示了一个难得的极其精美的女性造型。一个裸体的美妙青年女子,头梳高髻,颈戴项圈,手臂上有臂钏、手镯,下腹及胯部佩带装饰物,站于长方形莲池之内。她右手抚乳,左手揽腰,身体稍稍俯向左边,而又回头俯视其右下方一人物,面露欣喜状。此人物形如小儿,裸体,亦立池中,与女子亲切相依而抬首仰望裸女,其身高只达裸女腿部。莲池左外侧绘有一匹配有鞍具的花斑马。

据于阗立国的传说,国王向毗沙门天王神像祷告求子,神像额上剖出婴儿,并于神像前地下涌出"地乳"哺育之,此婴儿乃后来的于阗开国君王,"瞿萨旦那"(地乳)成为于阗国的国号。"吉祥天女",又称"乳海之女",美丽无比,为古印度婆罗门教、印度教的命运、财富、美丽女神,爱神之母。后在佛教中成为护法天神之一,为毗沙门天王之妹,善施财布吉祥,故又被称为"功德天"。图中以吉祥天女与小儿表示地乳育婴的情节。对于这一组图像,也有人据藏文文献来分析,认为是描绘达摩阿输迦王的王后在莲池沐浴时感毗沙门天王形象而生子的情节。还有人注意到图中裸女及像小儿之男子的生殖器均被夸张突出地描绘出来,感到裸女神态有脉脉含情之意,于是据《大唐西域记》卷十二"瞿萨旦那国"条目中所记载的传说,认为画的是古代于阗龙女索夫故事中新夫求欢情节。

裸女身体造型呈S形曲线,可能是受古印度艺术女性造型的影响。而绘制方法几乎是纯用勾勒的白描画法,与同一壁其他画面完全不同。线条以铁丝描为主,微施色彩作晕染,与画史记载初唐于阗藉画家尉迟乙僧的画格很接近。人物妩媚健美,姿态婀娜。又有研究者指出,裸女壁画像是刮去原来壁画重绘上去的。

九、元兴化寺壁画《七佛图》

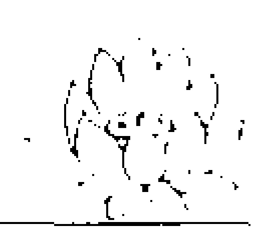
元代的佛寺壁画至今尚有一些遗存，从中可以看出，就民间佛画而言，其绘制方法和艺术格调仍保持了宋代，乃至唐代民间佛教绘画的传统，并在一定程度上有所发展。山西稷山县兴化寺和洪洞县赵城镇广胜寺的元代壁画最为著名，它们也代表了今存元代民间寺院壁画的最高水平，佛像画尤以兴化寺为最佳。

兴化寺地处山西省稷山县小宁村，初建于隋文帝开皇十二年(592)。民国初年时尚存有前、中、后三院，其中中、后院留存壁画。中院大殿壁画有道教内容的，也有佛教内容的。壁上留有题记："襄陵县绘画待诏朱好古门徒张伯渊"，是留有画工姓名的佛寺壁画真迹。中国的佛寺壁画至南宋分成两支，南支以金大受、张思恭为代表，改为主要进行佛教卷轴画绘制；北支坚持发展佛寺壁画，朱好古是入元之后的北支班头。兴化寺壁画就是佛画名工朱好古及其弟子的杰作。

《七佛图》(彩图二十一)就绘于兴化寺中院大殿南壁，绘制时间约在元成宗大德二年(1298)，今藏故宫博物院。此铺壁画基本保存完好，之所以被切割成五十九块，是因为公元1926年被古董商所得之后遭到剖分，偷运至北京以便出售给外国人。幸亏为北京大学马衡教授筹巨资购下，交故宫博物院收藏，方避免流落海外。

七佛即七世佛，据《长阿含经》卷一载，释迦佛之前有六佛，即毗婆尸佛、尸弃佛、毗舍婆佛、拘楼孙佛、拘那含佛、迦叶佛，连同释迦佛，通称"过去七佛"。

此铺壁画描绘七佛庄严法相，七佛身披红色或蓝色通肩袈裟，



结跏趺坐于须弥台仰莲座之上。面容是典型的汉族形相,眉目慈祥,雍容大度。七佛对称形展开。正中间绘释迦牟尼佛,莲座两侧绘弟子迦叶、阿难。佛像头部两侧各有一只人身鸟翼鸟尾的极乐世界之鸟迦陵频伽。其他六佛的莲座之旁都有一位菩萨或罗汉,或站或跪,佛像头侧则有飞天或童子形象。

图中所示为此铺壁画左起第三尊坐佛,通高166厘米。佛像面容丰满,慈眉长耳,神态安祥,眼神略为向下。头上有佛轮,头顶青螺结,着绿纱内衫,披红色通肩袈裟,袒胸,于莲座上作"吉祥坐"。其左手置左股上,掌心朝上,右手抬至胸前,掌心朝下,且拇指与无名指指尖相触作环状。莲座右侧立一菩萨,头上有佛光,丰满端庄,形相如妇人,衣带飘举,祥云环绕。佛像头部右侧有一飞天,凝望佛陀,动作、衣带有飞动之势。此铺壁画描绘相当成功,线条劲健,衣纹流畅,一无所碍。敷色厚重,虽用对比色,但不失全体之典雅和谐格调。画风带有唐宋佛寺、石窟壁画的特点。

十、明法海寺壁画《诃梨帝母与毕哩孕迦》

有明一代的佛教壁画主要是佛寺壁画。由于距今不算太远,今存明寺及壁画遗迹为数不算少,是了解明代佛教绘画情况的一些重要可视资料和可靠真迹。北京法海寺明代壁画是这中间保存最为完整的典型作品。

法海寺位于北京西郊翠微山南麓,原为龙泉寺,明英宗正统四年至八年(1439—1443)改建成法海禅寺,有气势恢宏、辉煌典丽、绘制精美的壁画。明孝宗弘治十七年至明武宗正德元年(1504—1506),该寺重修,但壁画并未改绘或重绘,保持着初绘时原貌。今存壁画十铺:大雄宝殿正面扇形墙三铺云气(作为三佛的背景),左

右两壁佛会图及林泉环境(作为两厢罗汉像的背景),扇形墙背面绘观音、文殊、普贤三菩萨像,后壁(即北壁)隔门相对两铺帝释、梵天诸天众像。这两铺被称为“帝释梵天像”,是法海寺明代壁画的主体部分。据《敕赐法海寺碑记》及该寺楞严经幢上文字记载可知,该寺壁画由当时太监李童主持绘制,画者有供奉内廷的画家宛福清、王恕、张平、王义、顾行等十五人,和隶属于工部营缮所的画士们,故而雍容华贵的造型,珠光宝气的衣饰,贴金沥粉的图案,细如毫发的勾描,具有不少宫廷绘画的审美特点。这些壁画较严格地遵从佛教仪轨和教义,不杂入儒、道内容。梵天肃穆,天王威猛,风神剽悍,咒师狡黠,无不生动传神。这些壁画具有唐宋佛教壁画遗风,显示出明代早期壁画的特征,其艺术水平之高雄视后代。

《诃梨帝母与毕哩孕迦》(彩图二十二)画像位于月宫天女右侧,纵为一百八十八厘米,横为一百厘米。诃梨帝母即鬼子母,或称欢喜母,原为报宿怨而日食王舍城婴儿,后受佛祖以钵扣其子惩罚和教诲,幡然省悟,皈依佛祖,成为“二十天”之一。其形象通常为妙丽中年妇女。

《大药叉女欢喜母并爱子成就法》云:“先于白毡上或素绢上,随其大小,画我欢喜母,作天女形,极令殊丽。身白红色天缯宝衣,头冠,耳珰,白螺为钏,种种璎珞,庄严其身……。傍膝各画二孩子,其母左手抱一孩子,名毕哩孕迦,极令端正。”该壁画图像基本照此绘制,而毕哩孕迦傍膝偎依于其母身旁,传达出如同凡间一样的亲子之情。诃梨帝母作一盛妆华服贵妇相,头梳单环高髻,插凤钗,戴珠簪璎珞,神态端庄肃穆,透出发自内心奉佛的虔诚。右手持一宫扇倚肩,左手轻抚毕哩孕迦头顶,二人一起缓缓前行。孩子形象亲切可爱,稚气天真,双手合十,好奇地看着诸天行列。图画的线条非常精美,不但能表现结构立体、骨骼起伏和肌肤弹性,而且能表现不同对象的不同质感。着色妍丽而厚重典雅,与图画内



容的宗教主旨也很协调。

十一、萨迦寺壁画《辩经图》

西藏萨迦县萨迦寺壁画是藏传佛教绘画中的代表之一。

藏传佛教,俗称“喇嘛教”,是中国佛教变种和流派中重要的一支,是印度密宗佛教传入后与西藏苯(本)教相结合的产物。它在教义上兼容大小乘而以大乘为主,在大乘中兼具显、密宗而以密宗为主。藏传佛教绘画也有着与显教佛画相区别的艺术特征。藏传佛画的题材内容以佛经故事、佛传故事为主,密宗本尊护法神像数量大为增加。诸佛像造型大多丑蛮怪诞,充满神秘感和恐怖感。构思奇巧,画面严谨饱满,层次丰富。图画构图布局取散点透视,不受时空关系的限制。敷色厚重妍丽,对比鲜明。其绘画形式主要是寺庙壁画和布绢轴画(唐卡),据流传的说法,这些佛画形式兴起于松赞干布(约617—650)时期。公元641年,松赞干布与唐文成公主联姻,引进唐朝生产技术和文化。唐文成公主和松赞干布初娶的尼泊尔公主墀尊公主皆虔信佛教,都带了一些佛像、法物、经典以及为她们供佛的僧人进吐蕃。从此西藏始有佛教、佛画。藏传佛教绘画基本上属于有着严格规范限制的复制,因而它们在描绘方法、构图、设色上都受到中原画风,主要是唐风的影响,常用线描作为造型基本手段。

大体上从十一世纪中期至十三世纪初期,藏传佛教形成了宁玛派(红教)、萨迦派(花教)、噶举派(白教)为主的众多教派。属于萨迦教派的萨迦寺,在西藏萨迦县境内,初建于北宋,时间为1073年。后代有修建。北寺已毁,现在尚存南寺。

《辩经图》(图四十三)为萨迦寺南寺壁画中的一铺。中央一

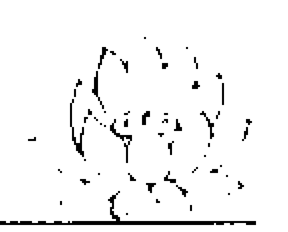
佛,头显佛轮,面相庄重,如慈祥老者,结跏趺坐。须弥台前有两女僧人相对舞蹈。动静对比,尤显活跃。佛四周还绘有较小的诸佛形象,以及龙水祥云等图案。构图饱满,层次清晰。人物衣纹类似铁线描,刚劲流利。人物动态和手足造型都很讲究。色彩冷暖对比强烈。从其人物线描手法及端正秀美的造型,都可看出受到中原画风影响。

另外,该寺南寺二楼画廊壁画有"欢喜金刚",又称"欢喜天"、"喜金刚"、"饮血金刚"像,绘双尊置于莲花座上。此为双身合欢之神像,其中明王八面十六臂,主臂拥抱明妃"金刚无我佛母"(女相)。明王其余手臂都托着盛有神物的头器。这一形象具有明显的怪异、恐怖的特征。

十二、唐《金刚般若波罗蜜经卷首图》

佛教题材版画是中国古代佛教绘画一个不容忽略的组成部分。它们在行远而及众,普及和传播佛教经义、弘扬佛法方面发挥过卷轴佛画不可替代的作用,而它们可供受持瞻仰读诵,便于携带,也是佛教壁画所不可企及的。它们又是中国版画的最早样式,是中国古代版画史的重要篇章。而它们由内容所决定的,在自身发展中和受其他佛画样式影响下,形成起来的艺术形式,具有特殊的审美性征。

中国的佛教版画主要是雕版佛经的扉页画(卷首图)、插图,其次是独幅雕版印刷的佛像、菩萨像和变相。如同其他题材内容的中国古代版画一样,佛教版画也都是复制版画。这些版画的绘图者,除了少数留下了姓名,他们当中包括诸如宋代高文进,明代陈洪绶、丁云鹏,清代华喦、萧云从、释大汕等这样一些画史留芳的著



名画家，而大多数作者没有留下姓名。同样，雕版佛经的抄写，也大多由一些无名书法家所为。这些写经具有“经生书”的特点，一般是工整稳重而精熟的小楷，艺术性同样是不低的。同时，雕版佛经及佛教版画的刻工对于这些艺术的创作也起了重要的作用。没有他们的雕版艺术工程，画稿及文字就不能被再现、版印。这种雕版过程不但体现出他们娴熟精巧的技术，而且渗入了他们的再创造精神。历代刻工中不乏高手，其中像明代金陵（今江苏南京）刘希贤，武林（今浙江杭州）项南洲，新安（今安徽歙县）黄氏家族黄钟、黄应瑞、黄应泰等人，都是卓然有成的木刻家。然而也有许多刻工的姓名不为今人所知，他们为版画的发展，为佛教的传播，默默地作出了自己的贡献。

《金刚般若波罗蜜经卷首图》（图四十四）系唐懿宗咸通九年（868）刊刻，纵为24.4厘米，横为28厘米，仅存拓印原件现藏英国大英博物馆。此为1900年在敦煌莫高窟被发现的《金刚经》的首卷画，经卷由七张纸缀合成卷，经摺装。经卷尾有唐“咸通九年四月十五日王玠为二亲敬造普施”一行题记。第一张纸扉页刻画释迦牟尼佛说法图，图左上角有“祇树给孤独园”小楷标题，左下方有“长老须菩提”一行小楷。净口真言后为经文。这是目前发现的最早有确切纪年的木刻佛经及佛教版画，也是世所公认有确切纪年的世界上最古老雕版画。

图中描绘佛祖结跏趺坐于经筵之上，扬起右手说法，神态端庄安祥，雍容大度。面前有弟子须菩提跪拜听讲，但见他双手合十，举首瞻仰佛祖，脸上有醒豁、皈依之神情。释迦佛由菩萨、护法神、弟子及施主等十八人簇拥。上部绘有幢幡、飞天，祥云缭绕。地上有装饰铺地，并绘有二神兽。整幅画面线条遒劲有力，构图繁而不乱，场面宏大，气势雄伟，而雕刻刀法纯熟峻健，从此图的成熟程度可以推知，在此之前当有更早的处于发展过程中的佛教版画存在，

有待我们今后去发现。

十三、五代《大圣毗沙门天王像》

《大圣毗沙门天王像》(图四十五),刊刻于五代后晋出帝开运四年(947),纵为39.4厘米,横为25.5厘米,仅存拓印原件今藏法国巴黎图书馆。此像也于公元1900年被发现于敦煌莫高窟,乃是上图下文用于供奉的单幅佛像。图之左上角有小楷标题“大圣毗沙门天王”,下部的端正小楷是题记文字,说明此图像乃是敦煌统治者“归义军节度使特进检校太傅谯郡曹元忠”为祈求“国安人泰,社稷恒昌,道路和平,普天安乐”而让匠人刻制的,并有“于时大晋开运四年丁未岁七月十五日记”字样。另一幅也应曹元忠所请与此图像同年同月同日所刻、版式风格相近的《大慈大悲救苦观世音菩萨》,其题记文字在纪年之后有“匠人雷延美”字样,是中国迄今所发现有刻工刊记最早的一幅版画,可以推知《大圣毗沙门天王像》亦出自雷氏之手。

大圣毗沙门天王,一称毗沙门天,即北方多闻天王,是佛教中护法神“二十天”之一。图中天王为武士形相,戴盔披铠,右手执吴钩,左手托宝塔,双足由地神承托。天王目光炯炯,威武庄严,右有天女,左有辩才天、罗刹及童子。图像布局主次疏密有度,刻作刀法紧凑稳实,画面精致可爱。

十四、宋《大佛顶陀罗尼经卷首图》

《大佛顶陀罗尼经卷首图》(图四十六)被考证为北宋时所刊



刻，无纪年，亦无绘刻者姓名，尺寸不详。这是一幅构图比较自由的佛教雕版画，图绘观音大士向前来拜谒的善财童子讲述修菩萨行法门。观音半跏趺坐于海中礁岩的蒲团之上，头顶显出佛光，头戴宝冠，颈佩璎珞，衣纹密褶紧贴于身上，有“曹衣出水”笔意。立海中礁岩上的善财童子一如小儿，双手合十，虔敬听法，面露欣喜。观音左侧立有一天女，拱手站立于祥云之上。观音背后有菩提树叶相衬，上有柳技拂动。空中祥云缭绕，下有波涛滚滚，波浪具装饰性，渐与祥云相接。图画以精劲线条为主，岩石见皴法，衣纹的飘逸舒展和树叶的缜密也形成对比，表现方法富于变化，显示了佛教雕版画的新发展。

十五、金《金藏卷首图》

《金藏卷首图》（图四十七）乃是金代刊刻的佛教雕版画存世珍品。这部佛教大藏经的刊刻时间从金熙宗皇统九年（1149）至元世宗大定十三年（1173），历时二十五年。由于这部大藏经原藏赵城（今属山西洪洞）广胜寺，故又名“赵城藏”。它不是由皇家主持刊刻的，而是相传为信佛女子崔贞断臂化缘积资，由解州（今山西运城）天宁寺开雕大藏经版会主持刻成。《金藏》卷子装，约七千余卷，今存四千七百卷左右，大部分藏于北京图书馆。每一卷卷首附装《释迦牟尼说法图》一幅，纵为 26 厘米，横为 46 厘米，刻者为平水（今山西临汾）地区刻工。是处产纸，官方设有出版管理机构，所刻称“金本”或“平水版”。

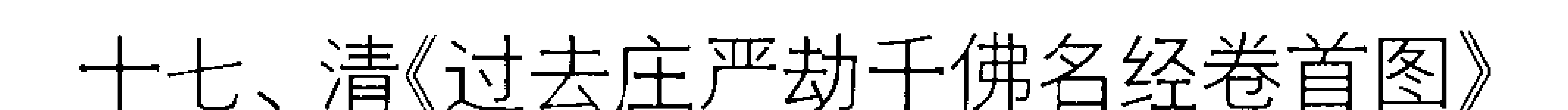
此版画绘释迦佛结跏趺坐于台上说法，左右为弟子、护法神，前面有一弟子双手合十，躬身听法。佛之头顶有佛光，而天上有祥云，地上长出明珠、珊瑚等珍宝，图之右侧有一棵菩提树。佛之手

势与唐咸通九年《金刚经卷首图》描绘的相似,可以从中窥知佛教雕版画的传承关系。《金藏卷首图》形象塑造和用笔特点与广胜寺上寺后殿佛像相似。佛的形象较丰厚,面容丰满,衣纹简括,具有宋金时期人物画某些特点;诸弟子也更具个性化,看出佛教版画的世俗化倾向。整个画面疏朗醒豁,刀法相当爽利。

十六、宋元之际《碛砂大藏经卷首图》

《碛砂大藏经卷首图》(图四十八)约为宋理宗绍定四年(1232)至元英宗至治二年(1323)间刊本。此大藏经刻于平江府陈湖碛砂(今属江苏吴县)延圣院,故称"碛砂大藏经",经摺装,此乃是中国现存较全的一部大藏经。今藏陕西省图书馆。其卷首图只有四、五幅雕版,轮回印刷附在各卷经文之首。各图均纵为28.3厘米,宽为44.4厘米。绘者陈升,经文及图的刻工为陈宁、孙祐、袁玉等。

此图为释迦牟尼佛说法情景,场面宏大,气势不凡。佛披袈裟,袒右臂,吉祥坐在莲台上,面如满月,神情端庄。其前后左右、天上地下,密密匝匝围满了听法之菩萨、弟子、天神等,人人头顶光环,系由双线勾出,为佛画中少见。此图构图饱满,以繁密丰满为审美特征,但人物安排有主有次,有实有虚,有层次有节奏,达到杂多而统一的艺术效果。刀法稳健,一丝不苟,细如毫发,绝不少错,令人叹服。这是苏州刻本版画早期代表。



十七、清《过去庄严劫千佛名经卷首图》

《过去庄严劫千佛名经卷首图》(图四十九)刊刻于清世祖顺治八年(1615),纵为26厘米,横为47厘米,今藏北京图书馆。此图由四面连成一幅,绘者不详,刻者为著名木刻家安徽旌德鲍承勋(约1625—1695)。鲍氏乃是徽派版画刻工的殿军,实际活动多在苏州,为苏州版画刻制者的杰出代表。此经版心刊记"吴门兜率閫比丘明闻敬刊",一则说明此为佛寺高僧主持刊刻,二则说明此乃苏州刻本。

图中亦绘世尊讲经说法场面。一棵巨松之下,佛双盘坐于蒲团上,底下为岩石。前有弟子跪地听法,左右为菩萨、神将、弟子。远景为险峻山峰,天上有祥云缭绕。除两护法神头上为火焰状灵光以外,余者都是圆形光环,以示法力。此图构图不像通常的佛说法图那样严谨稳实,而是更像一幅明清时期常见的人物故事画。人物安排自然,造型注意个性,笔法有变化,刻作亦注意用不同刀法表现不同对象。从此图中可以看出当时民间寺院刊刻的佛画受到文人画的某些影响。

十八、五代《四天王木函彩画》

五代时期民间佛教绘画的主要形式是石窟、寺庙壁画,其次是雕版佛经扉页画和少量纸绢佛画。除此之外,在某些实用工艺美术品上也残留有佛教绘画,原本主要是作为装饰的,而同时也具有相对独立的宗教文化价值和艺术审美价值。《四天王木函彩画》

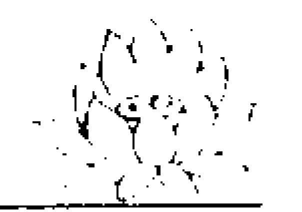
(彩图二十三、图五十)便是这样的艺术珍品遗存,为世所罕见。

绘有“四大天王”的佛事木函,于1978年4月在江苏苏州瑞光寺塔第三层“塔宫”中被发现,乃是“真珠舍利宝幢”的内木函,为银杏木所制,五节正方形盝顶套叠式,除去顶、底部,周围共有四面,各绘有天王像一。木函内留有墨书“大中祥符六年四月十八日记”等文字,乃是施主供养入塔时所书,宋真宗大中祥符六年即公元1013年。据绘画风格分析,此彩画当作于墨书纪年之前的五代时期。今藏苏州博物馆。

《四天王木函彩画》在运笔和敷色方面,都继承了唐代吴道子一派的画风,可能是“吴家样”粉本传摹,再加以绘者某种创造的绘作。其行笔如行云流水,且苍劲刚健,流畅而多变,用吴氏“莼菜条”线条,衣带飘举,有“吴带当风”意味。敷彩则略施微染,轻拂丹青,以勾勒为主,渲染则留出木板的本色,借本色作为人物施彩的重要部分。同时又间用珠丹石绿粉白,造成厚重妍丽而古朴的色彩效果。墨线留有空白水路。

四天王,亦称“护世四大天王”,佛的四个主要护法神,是佛教绘画中常见人物,多作佛尊菩萨之陪衬,其单独形象绘制在五代之前还很少见。这里用作护卫木函之神像,运思精巧。据佛典《长阿含经》第五典尊经第三称:“四天王随其方面,各当坐位,守护正法,不使魔挠。”四天王塑像画像通常为:东方持国天王手持琵琶,南方增长天王手持宝剑,西方广目天王手持三叉戟或手缠一龙,北方多闻天王手托舍利塔或持银鼠。其戴天冠、披铠甲的武士形象,是隋唐以后才开始流行的。四天王所持之物,到明清时代又有所变化,一般为分别手持琵琶、剑、蛇、伞,象征风调雨顺,与古印度四天王象征地、水、火、风不同。

木函彩画之四天王皆作英姿勃勃之武士相。头戴冠巾或披散头发,其发飘扬上举,如火焰升腾。身披甲胄,手持兵器神物宝剑、



斧、戟、宝塔，扭腰转肢，脚踏地鬼。或怒目圆睁，虬须飞动，或英俊肃穆，个个硕壮雄伟，威武尊严，显示无穷神力。虽说木函彩画纵高不过 42 厘米，但人物刻划栩栩如生，形神兼备。

第五章　士人佛书代表作品述评

一、唐欧阳询《化度寺碑》

《化度寺碑》(图五十一)全称为《化度寺故僧邕禅师舍利塔铭》,楷书,拓本。此塔铭为李百药撰文,欧阳询书。唐太宗贞观五年(631)刻石。据清代王昶编《金石萃编》记载:此塔铭纵为二尺三寸(约合76.7厘米),宽约二尺五寸(约合83.3厘米),铭文共三十五行,满行三十二字。又清代翁方纲参阅诸本加以比较研究,得出结论为:塔铭凡四十三行,满行三十三字。原石在长安(今陕西西安)终南山佛寺,早在宋代就已毁坏不见,传世诸本无一全者,识者认为只有两个是原拓真本,即现藏上海博物馆的王偁本,和上有元代书法家赵孟頫、康里巎巎等人跋记的李子琪本。其余的都是翻刻本,计有:光绪二十二年(1896)敦煌莫高窟石室所发现的唐代残本,后来分别为法国人伯希和、英国人斯坦因带到国外,前者得残本首页,后者得五页,分藏巴黎图书馆和伦敦大英博物馆;大兴翁方纲氏苏斋本;临川李氏本;南海吴氏本;陆氏松下清斋本;顾氏玉泓馆本;吴县吴湖帆氏四欧堂藏成亲王旧藏本,即清内府本。末者一说据原石所拓,系攀古楼旧藏本。影印本传世更多。

唐初太宗雅好王羲之书法,亲自为其《晋书》本传作赞,复重金

购求其真迹而精意临摹,甚至拓《兰亭序》以赐朝贵,上行下效,造成朝野书法家宗王之风盛行。而王羲之书法无容置疑的崇高地位也为众望所归,以致于后人因为初唐犹有晋宋遗风,又去晋宋未远易觅真迹,继传统而得真传,故谓学晋宜从唐人入手,可推知羲之真迹之妙。初唐书坛,楷、行、草诸体均承王书,楷书尤为突出。众多书家得右军楷书意趣,又融入六朝碑版特征,逐渐形成了自己风格,并且涌现出欧阳询、虞世南、褚遂良、薛稷“唐初四大家”,而且都在佛教书法方面作出了贡献。

欧阳询(557—641),字信本,潭州临湘(今湖南长沙)人。仕隋为太常博士,尝与李渊为友。入唐,官至太子率更令、弘文馆学士,封渤海县男。尝奉敕编《艺文类聚》等。

欧阳氏敏悟绝人,博贯经史。其书法开始是宗法隋碑,入唐后效王书,参王书笔意于行书之中,楷书则效二王而方正平直,“险劲过之”(《唐书》本传),形成自己的特点,自成“欧体”。欧体楷书乃唐初四家中最具隋碑余风之体,不失隋碑方正峻利风貌,方圆兼备,在峭拔刚劲之中见温柔蕴藉精神,体现出为楷书完善法度的艺术追求。所书尺牍,被人传为法书范本,并传至高丽。欧阳询之后不久张怀瓘有《书断》问世,其评欧书的论语颇有价值,张曰:欧阳氏“八体尽能,笔力劲险,篆体尤精。……飞白冠绝,峻于古人,有龙蛇战斗之象,云雾轻浓之势,风旋电激,掀举若神。真行之书,虽于大令,亦别成一体,森森焉若武库矛戟,风神严于智永,润色寡于虞世南。其草书迭荡流通,示之二王,可为动色;然惊奇跳骏,不避危险,伤于清雅之致。自羊(欣)薄(绍之)以后,略无勍敌,惟永公特以训兵精练,议欲旗鼓相当,欧以猛锐长驱,永乃闭壁固守。”(《书断》)

欧阳询传世书迹以楷隶为主,楷书尤为著名。除了众所周知的《九成宫醴泉铭》以外,佛书《化度寺碑》为欧氏楷书代表之作。

他另有佛书《荐福寺碑》,但石久佚,据传为雷电击碎,拓本亦不见传。

《化度寺碑》乃长安(今陕西西安)化度寺邕禅师入寂后所建造舍利塔的铭文,位在长安南山鸱鸣阜信行禅师灵塔之左。该碑铭实际上在欧书碑版当中是艺术成就最高的,它体现出书家继承二王楷书余绪,又融北碑之端严刚健而力改其霸悍的努力,于浑朴清雅、丰腴圆润之中,蕴有雄健遒劲古朴的神采。结构平正精密而富于变化,体方笔圆,雄健典雅。此塔铭亦为中国古代楷书之典范之一,提供了一种楷书法则。赵孟頫尝云:“唐贞观间能书者,欧阳率更为最善,而《邕禅师塔铭》又其最善者也。”(引自《书画题跋记》)。又明代汪砢玉编著《珊瑚网》中引元代书法家揭傒斯跋:“此帖之妙,不独书法,模勒之工,亦非后世所及。”

二、唐褚遂良《伊阙佛龛碑》和《孟法师碑》

《伊阙佛龛碑》(彩图二十四),亦称《三龛记》,楷书,拓本,现藏北京图书馆。此碑是摩崖刻石,唐太宗贞观十五年(641)十一月刻于河南洛阳龙门石窟宾阳洞,似碑坎立,岑文本撰文,褚遂良书丹。此碑高为252厘米,宽为154厘米,凡三十三行,满行五十字。篆额题《伊阙佛龛之碑》,三行六字。“伊阙”即龙门山。此碑拓本传世很多,据记载宋代以来历代有拓本流布,现存最早拓本为宋元间所拓,而明代何良俊清森阁旧藏明初拓本拓制精致,字口如新,且比《金石萃编》所记载的还多五十多字,是该碑传世墨拓中最好的。本图版即由何本而来。此拓为裱本,四十二开,首有清人费念慈题端“三龛记宋拓本西蠡秘籍”十字。并有钱大昕等题签二则,尾部有何元朗、张僘彬、沈志达、赵烈文等题跋。此拓并有钤印“静逸庵

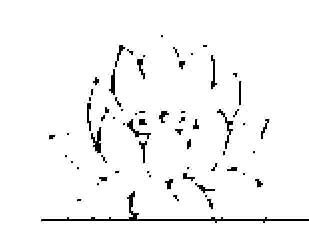


书画印”、“蓉初珍藏”、“毕泷鉴藏”、“长生安乐赵烈文印”、“清森阁书画记”等。北京图书馆并藏有宋元间拓本，曾由文物出版社珂罗版印行。又有陈文伯藏叶氏六行至十行未损三十字本，今为上海博物馆收藏。有正书局曾石印明末拓本。

《孟法师碑》(图五十二)全称为《京师至德观主孟法师碑》，楷书，拓本。唐太宗贞观十二年(638)刻，一作贞观十六年(642)刻，由岑文本撰文，褚遂良书丹，万文韶镌字。原石北宋末尚在长安(今陕西西安)国子监(《宣和书谱》)，遗失已久。唐代时曾拓过一册，原藏清代李宗瀚家，册共二十一面半，每面四行，满行九字，总共七百六十九字，附有明代王世贞、王世懋，清代王澍、王文治、李宗瀚等人跋记。原拓本已流入日本，为唯一孤本。后有文明书局、有正书局影印本行世。

褚遂良(596—658 或 659)，唐初大臣和著名书法家，与欧阳询、虞世南、薛稷齐名，号称“唐初四大家”。字登善，钱塘(今浙江杭州)人，一作阳翟(今河南禹县)人。太宗时，历任起居郎、谏议大夫、大书令，贞观二十三年(649)受太宗遗诏辅政。高宗即位后，历任吏部尚书、左仆射、知政事，被封为河南郡公，世称“褚河南”。褚氏为人正直，六十三岁时因反对高宗立武则天为皇后而遭贬斥，不久逝世。

据《唐书·褚遂良传》载，“遂良博涉文史，尤工隶书，父友欧阳询甚重之”。此处所说的“隶书”即楷书。又据唐代张怀瓘《书断》，遂良“善书。少则报膺虞监，长则祖述右军。真书甚得其媚趣，若瑶台青琐，窅映春林；美人婵娟，似不任乎罗绮，增华绰约，欧、虞谢之。”因此褚遂良之书法乃是从近人入手，学虞、欧而返述二王，并瞩目《龙藏寺碑》等隋代碑版，再融进自己的创意。他的书法虽然在变法创新上并没有作出重大贡献，但实际上开颜真卿书法创新之先路。所谓“褚河南书为唐之广大教化主。颜平原得其筋，徐季



海之流得其肉”(清刘熙载《艺概·书概》),正是说明褚氏对后世书风的巨大影响。褚氏楷书参有隶意。用笔方圆俱备,硬劲之中透出秀润。结体方扁宽博,正气充盈,人称“字里金生,行间玉润”,自成一格。其行书自二王化出,而具有自己内在气度,婉畅多姿,别开生面,有刻本《枯树赋》、《文皇哀册》等。褚遂良还擅长书法鉴定。唐太宗曾对魏徵说:“虞世南死,无与论书者。”魏徵便推荐了褚遂良。当时由于皇帝下令拿出御府金帛购求王羲之书迹,天下争献,但真伪混杂难以分辨,褚遂良“独论所出,无舛冒者”(宋陈思《书小史》)。

由于褚书名盛,他常常被佛院高僧主持邀请去书碑题额。其《伊阙佛龛碑》,《孟法师碑》,还有《雁塔圣教序》,便是佛书墨迹,又皆为褚氏楷书之代表作。

《伊阙佛龛碑》系唐魏王泰为长孙皇后所造,碑文为褚氏中年所书,四十六岁时的力作,是其雄健书风之典型作品。此碑记刻于摩崖之坚硬石壁,存字较为完整清晰。楷书中参用八分笔意,结体平正刚健,雄浑广大而变化自然,而且隋碑余风亦可从中窥见。清末杨守敬《平碑记》评曰:“方整宽博,伟则有之,非用奇也。盖犹沿陈隋旧格,登善晚年始力求变化耳。又知婵娟婀娜先要此境界。”此碑之碑头字尤佳。

《孟法师碑》被历代书法评论家认为是褚氏所书碑帖之第一,远在《雁塔圣教序》之上。由于书写时间与《伊阙佛龛碑》相接近,风格也有些仿佛。据评,此碑已可见出褚氏集欧、虞之长于一体,融二王之意趣而力图创出新路的意图。此碑书法质朴,外柔内刚,沉着健劲,行笔兼有隶法。拓本王世贞跋称:“波拂转折处,无毫发遗恨,真墨池中至宝也。”王世懋跋云:“质若敦彝,雅若天球”,“精神烨烨,妙得八分古意”。

而《雁塔圣教序》(又名《慈恩寺圣教序》)刻于唐高宗永徽四年



(653)，为褚氏晚年力作，显见其图变法而苦苦探求的内心世界，刚柔相济，遒健雅丽，空明飞动，带起一时风尚。

三、唐欧阳通《道因法师碑》

《道因法师碑》(图五十三)，全称为《大唐故翻经大德益州多宝寺道因法师碑文并序》，额题《故大德因法师碑》横列七字，楷书，拓本。刻于唐高宗龙朔三年(663)十月，李俨撰文，欧阳通书。碑立于长安(今陕西西安)，现存西安碑林。碑通高三百二十厘米，宽一百四十厘米。碑文凡三十四行，满行七十三字。碑额七字横陈，字径只有寸余，存世碑版额字以此碑额为最小。今存拓本多种，以北宋拓本为佳，残泐甚少。其中故宫博物院曾以珂罗版印之宋拓本，带王良常题跋，现藏台北故宫博物院；文物出版社曾出珂罗版宋拓本，带有翁方纲题跋，字略缩小，翁氏藏本现藏故宫博物院；王澍藏宋拓本，原为明代内府收藏，拓时比翁氏藏本略晚；故宫原藏宋拓本之残本，带“乾隆御览之宝”、“懋勤殿鉴定章”等印，拓时与王本、翁本相接近。此外，有正书局有石印宋拓本，中华书局有金属版印宋拓本，日本亦曾据故宫博物院所印之宋拓本或者据清初拓本胶印行世。

欧阳通(？—691)，字师通，潭州临湘(今湖南长沙)人。尝官行兰台郎，世称“欧阳兰台”，再官至中书舍人、司礼卿、殿中监，后因反对立武承嗣为皇太子，忤诸武意而下狱死。他是欧阳询之第四子，自幼失去父亲，在其母徐氏教育下成长，徐氏让他揣摩父亲法书遗迹，教以父书。数年之后，欧阳通继承家法，而险峻过之。父子齐名，被号为“大小欧阳”。

欧阳通之书法笔力劲险，而瘦怯于其父。北宋朱长文《续书

断》评曰:“(通)得询之劲锐,而意态不及也。”南宋董逌《广川书跋》云:“笔力劲健,尽得家风,但微伤丰浓,故有愧于父。至于惊奇跳骏,不避危险,则无异也。”此为公允之论。相传欧阳通到晚年时书风矜重,以狸毛为笔复以兔毫,笔管都用犀象牙,没有此笔便不挥毫。

《道因法师碑》是欧阳通传世之唯一佛书,也是他书法艺术之突出代表。康有为《广艺舟双楫》中有一段专论此碑,康云:“小欧《道因碑》遒密峻整,曾假道此碑者,结体必密,运笔必峻。上可临古,下可应制,此碑有焉。”说明了此碑承传统而能通变的特点。此碑颇多其父欧阳询书风,谨严慎密,险峻劲健,楷体而兼有分隶遗意,肩吻横露,似病维诘。点画沉逸,结构紧密,形宏繁茂,笔势崛强。碑文叙述道因法师一生事略。此碑额、碑座上的石刻线画十分精美。

四、唐国铨《善见律经卷》

《善见律经卷》(彩图二十五),纸本写经,楷书,纵为 22.6 厘米,横为 468.8 厘米,故宫博物院藏。写于唐太宗贞观二十二年(648),带有署款“国铨写”,并注有“校”、“装”、“监”诸臣姓名,赵模、阎立本等书画大家列名其中。经卷后有元代赵孟頫、冯子振、倪瓒和明代董其昌等九人题跋,先后递经宋代苏轼、宋高宗内府、元代吴镇、清内府收藏。经卷凡二百七十五行,满行十七字。

写经始于六朝。除了卓然有成的士人书家和佛门书僧以外,还有不少民间的书手专司此职。这种情形有唐一代尤甚。盖因唐代佛教盛行,出于弘法持诵祈福的需要,写经蔚为风气。加上书法发展到唐代达到高峰,一方面是名家辈出,群星璀璨;一方面是书

法的大普及大流行。这些因素都造成了唐代书手所写佛经格调不俗,艺术水平普遍高于六朝。北宋朱长文曾说:“唐世写经类可佳,绍宗者犹屈为僧书,则写经者亦多士人笔尔。”(《墨池编》卷十)。这里所提到的王绍宗,曾因家贫而佣力写佛经以自给,寓居佛寺近三十年,工书画,后被武则天召入禁中,官至秘书少监。清人钱泳对唐代经生书评价颇高:“即如经生书中,有近虞、褚者,有近颜、徐(浩)者,观其用笔用墨,迥非宋人所能跂及。”(《履园丛话·书学·唐人书》)唐人国铨所书《善见律经卷》就是初唐“经生书”的代表之作,具有珍贵的历史文化价值。

国铨,生卒年岁不详,据此《善见律经卷》书写年代,可推知书者为贞观(627—649)年间的经生,并且其写经活动与当时上层社会相联系。前人评“其书精熟匀净而近媚”。

《善见律》,亦称《善见论》、《毗婆沙律》、《善见毗婆沙律》等,述佛教戒律之书名。据说:某国三藏法师带此律到广州,授其弟子南朝僧伽跋陀罗,后又离去。释伽跋陀罗与沙门僧猗译出此书于广州竹林寺,时在齐武帝永明六年(488)。该书凡十八卷,前四卷讲述佛教三次结集等历史,后十四卷以注释《四分律》为主。国铨写本为工稳纯熟而端正秀美小楷,稍带隶意,结体疏朗,丰丽流采,工整匀称,首尾一致。从中可以窥见宗法褚遂良、薛稷的痕迹。

五、唐敬客《王居士砖塔铭》

《王居士砖塔铭》(图五十四),楷书,拓本,现藏日本东京书道博物馆。碑文为唐上官灵芝所撰。

此碑为唐代佛寺塔铭中的代表,也是中国佛教碑铭志记中的精品。据铭文落款可知为唐高宗显庆三年(658)十月所刻。明神

宗万历(1573—1620)时出土于终南山楩梓谷,出土时石碑尚完好。后移至西安府(今陕西西安市)城南白塔寺,存于该寺时已裂为三截。后来下部一小方又裂成五块,与上一方碎碑石和后一方碎碑石共有七块之多,但将它们拼合在一起,仍可读出碑文。据清代王昶《金石萃编》记载:铭石方约二尺(约合 66.7 厘米),铭文共十七行,满行十七字。七块碎碑石中上一石又佚,从"说罄求彼岸"等字以下十一行均完好,残碑拓本被称作"说罄本"。此铭传世拓本、翻刻本有多种,大多曾为有正书局所刊行。有正书局珂罗版印二种,均为出土初拓本,其一为朱筱沤藏本,附有清代书法家、诗人何绍基等人题款;一为沈均初藏本,附清代书画家费念慈题款。该书局又尝石印二种合册,其一为初拓本,其二为重刻本。又有初拓未裂本影印行世。中华书局亦曾印行珂罗版签题《原石拓唐王居士砖塔铭》全文重刻本。翻刻本还有郑廷旸本和钱湘本等,郑本娟秀清雅,钱本瘦削遒劲,尚称佳本。此外还有日本博文堂珂罗版印本,据初拓本印行,附清代书法家、文学家王文治和罗叔言二跋。今上海图书馆也藏有全拓本。

塔铭记太原晋阳居士王公孝宽家史、德行善迹。书者敬客,生平不详。铭文书法工谨秀雅,瘦劲俊逸,书风近乎虞世南、褚遂良,而笔执较虞、褚清朗,结构平稳,婉约秀媚。也有人以为,传此塔铭乃集《龙藏寺碑》字为之,"固不必然,亦可见波澜莫二矣"(《龙藏寺碑》莫友芝跋)。



六、唐薛稷《信行禅师碑》

《信行禅师碑》(图五十五),楷书,拓本,日本京都大谷大学藏。此碑立于唐中宗神龙二年(706)八月,越王李贞撰文,薛稷正书。原石散失已久,不知行款,传世仅清代湖南道州(今道县)书法家何绍基所藏的一个剪裱孤本,传自清代吴荣光(荷屋),原为南宋贾似道所藏。据称原藏吴荣光处时,还存一千九百余字,后来又残缺二百多字,为何所藏时册尾残缺,仅存一千七百余字。此册帖内钤有贾似道收藏印记,并在册后有清代书法家、收藏家王铎、何绍基、吴荣光题记。孤本原件据说已流入日本,存日本京都大谷大学。有神州国光社珂罗版、有正书局珂罗版及石印何绍基藏本行世。

薛稷(649—713),字嗣通,蒲州汾阴(今山西万荣西南)人。官至太子少保、礼部尚书,封晋国公,薛氏世称“薛少保”。由于参与了唐高宗之女太平公主在唐玄宗即位后阴谋政变、废黜玄宗的事件,谋泄被杀。薛稷为唐代著名书画家之一。他善绘花鸟、树石、人物、佛像,长于画鹤。当时被称为画坛一绝。

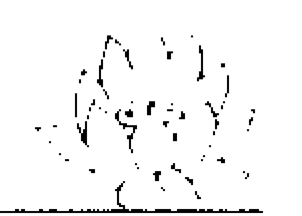
薛氏以书法为最佳,尤工楷书,与欧阳询、虞世南、褚遂良合称为“唐初四大家”。他少年时曾经于其外祖父、唐初著名政治家魏徵处见到虞世南、褚遂良等书法大家法书墨迹,遂精勤临摹学习,得其精髓,取之于褚尤多,形成自己成熟的书法。当时有所谓“买褚得薛,不失其节”的说法。《唐书》本传有如下记载:“贞观永徽间,虞世南、褚遂良以书专家,后莫能继,稷外祖魏徵家多藏虞、褚书,故锐精临仿,结体遒丽,遂以书名天下。”杜甫有诗赞其书“仰看垂露姿,不崩亦不骞。郁郁三大字,蛟龙岌相缠”(《观薛少保书画壁诗》)。薛稷书迹传世不多,但对后代影响不小。

薛书"用笔纤瘦,结字疏通"(宋董逌《广川书跋》)。潇洒秀逸而带冷峭,绮丽而不失力度。薛氏喜欢为佛寺书碑,表现出他对佛门释家的特殊感情。所书《信行禅师碑》为其佛书之代表。此碑书法妍丽瘦劲,娟秀锋锐,有庄严之像,清丽奇绝之中透出冷拔,较好地体现了薛稷书"如寒机夜织"(明解缙《春雨杂述》)的美学特征,人称上承褚遂良之余绪,下开宋徽宗赵佶瘦劲锋利"瘦金体"之先路。

七、唐李邕《岳麓寺碑》

《岳麓寺碑》(图五十六)亦称《麓山寺碑》,行楷书(一作行书),拓本。此碑为唐玄宗开元十八年(730)立,在湖南长沙衡山麓山寺。麓山寺又名岳麓寺,宋为岳麓书院,碑为修建岳麓寺而立,内容述及该寺于晋武帝泰始(265—274)间修建历史等,今存湖南长沙岳麓公园内。碑高为二百七十厘米,宽为一百三十五厘米,碑文行楷凡二十八行,满行五十六字。李邕撰文并书,黄仙鹤刻。篆额《岳麓寺碑》二行四字。碑阴有宋米芾、清翁方纲等题名。据《苍润轩碑跋》,"是碑笔势雄健,刻字亦出公手。大凡李公书言黄鹤仙、伏灵芝、元省己者皆托名也。"可知此碑刻者可能也是李邕自己。传世北宋拓本多种,以苏州博物馆藏本为最精旧,有端方、王澍题跋;另外有故宫博物院藏本,附王文治、王敬美跋;以及赵声伯藏本等。此外,端方藏南宋拓本,也为流传拓本。以上拓本有各种石印、珂罗版印、影印本行世。

唐代书法家李邕的《岳麓寺碑》,是他存世书迹的精品佳构,也是有唐一代少见的行楷书佛教书法,为李氏所创大字行楷的成功典范。李邕被称为"书中仙手"。



李邕(678—747),字泰和,江都(今江苏扬州)人。玄宗时历户部郎中、御史中丞、陈州刺史,官至汲郡、北海太守,世称“李北海”。后遭李林甫杀害。

李邕工文善书,精于翰墨,善书多体,尤以行楷书碑见长,当时佛寺高僧每每邀其书写寺碑塔铭,留下了不少佛教书法遗迹。李氏初学王羲之、王献之,“出入”二王,博采魏晋各家及北魏碑版之长,融汇贯通而有所创新,既不受其拘束,又不背离传统,乃摆脱形迹而自创风格,这风格首先从其行楷中见出。李邕生活在初唐盛唐相交接的时代,书坛鼓吹不拘囿于二王而自创新路的呼声很高,李邕正是顺应了这样的时代审美需要,以自己的胆识和努力,迈出了引人瞩目的一步。他改变了魏晋以来碑铭几乎必用楷书的做法,改变了隋以来楷书过于方正的写法,将平整方正的楷书与流畅生动的行书相互结合,首开以外展内敛大字“行楷”书写碑文之风。人说李氏一生书碑多至八百通,为后代书家之宗范。李氏佛书碑铭有《岳麓寺碑》、《法华寺碑》、《东林寺碑》、《灵岩寺碑》、《大照禅师碑》传世,另有《少林寺戒坛铭》有人也认为出自李邕之手。

《岳麓寺碑》笔势雄姿健肆,顿挫有神。结字宽博,纵横得体,中心紧密而笔势外张。通篇风采卓越,有浩然正气。北宋黄庭坚评曰:“字势豪逸,真复奇崛,所恨功力太深耳,少令功拙相半,使子敬(王献之)复生,不过如此。”(《山谷题跋》)。明代王世贞《弇州山人稿》评曰:“钩磔波撇,虽不能复寻,览其神情流放,天真烂漫,隐隐残楮断墨间,犹足倾倒眉山(苏轼)、吴兴(赵孟頫)也。”正是说明宋明人对李氏的折服和追慕。清代孙承泽《庚子消夏记》评此碑道:“虽已残剥,然其锋颖尚凌厉不可一世。北海奇人,故所书尔尔,昔俞仲蔚谓此碑胜云麾,必有所见也。”

八、唐钟绍京《转轮王经》

《转轮王经》(图五十七),又称《转轮圣王经》,楷书,纸本长卷,乃唐代书法名家写经之罕见珍品之一,为钟绍京所书。

转轮王本是古代印度人意识中的世界统治者,按梵文音译为“斫迦罗伐剌底曷罗阇”或“遮迦越罗”,意译则为“转轮王”,一译“转轮圣王”、“转轮圣帝”或“轮王”,因为手持轮宝故有此名。又因飞行空中,有别名“飞行皇帝”。据古印度神话说,转轮王即位后,从天感得轮宝,转轮宝统治四方。佛教产生后,将上述内容吸收到自己的教义经典之中,在《长阿含经·转轮圣王游行经》、《俱舍论》卷十二等佛经中均有转轮王故事。据称转轮王有四位,即金、银、铜、铁四王,手持轮宝各各不同,统治范围亦有大小方向之别,但四王都有七宝,除轮宝外,还有白象宝、绀马宝、明月珠宝、玉女宝、主藏臣宝、主兵臣宝。

唐代佛教大行,写经供奉,祈福弘法,蔚为风气。此写经乃是此时尚中涌现的由著名书家完成的一件佛书代表作。书者钟绍京(生卒年岁不详),字可大,虔州赣县(今江西赣州)人。初为司农录事,以工书直凤阁。在武则天朝,“明堂门额九鼎之铭及诸宫殿门榜,皆绍京所题。”(《旧唐书·钟绍京传》)唐中宗景龙(707—710)间拜中书令,封越国公,官至少詹事。尝从玄宗平韦氏难。

钟绍京在武则天时期就是一位有一定影响的书法家,亦是书画收藏家和鉴赏家,《旧唐书》本传云:“绍京雅好书画古迹,聚二王及褚遂良书至数十百卷。建中元年(780),重赠太子太傅。”又武则天时张昌宗搜访天下图书,以钟氏识古今而奏请直秘书,使得钟氏遍览宝匣奇迹。因而钟氏既有博采众长的机会,又有丰富的书艺



实践，使其书法臻于绚烂。

钟氏传世墨迹有小楷《转轮王经》和《维摩诘经》，而刻帖《灵飞经》相传为其所书。《转轮王经》，字画妍媚，书风秀逸庄重兼具，遒婉有法。此经卷上有明代金幼孜、韩逢禧题识。金云："臣幼孜侍读之暇，上从容论及古今书法，因以内府秘藏唐相钟绍京书《转轮王经》赐臣曰：'钟书直追魏、晋，超出虞、褚，当子孙珍之。'"韩云：《转轮王经》"书法悉宗右军《乐毅论》，时兼有虞、褚体，正见其集大成也。纸为硬黄，烂漫七千余言，神采烨然，真世之罕物。相传鲜于困学公珍藏此卷室中，夜有神光烛人者，非此其何物耶？"

九、唐李阳冰《般若台题记》

《般若台题记》（图五十八），篆书，拓本，字高 43 厘米，书者为唐代篆书大家李阳冰。此为唐代宗大历七年（772）所刻，计二十四字，在福建福州乌石山。

篆、隶盛行于秦汉，但在当时主要是作为通用文字被采用，尚未被以自觉的书法艺术视之。魏晋南北朝以来，楷、行、草俱备并发展，代替了篆、隶，此二体有成就者不见史载。篆、隶之重新流行乃是在唐代，先是偶见于碑额，至中唐时渐多，并被从自觉的书法艺术角度加以重新审视。李阳冰及瞿令问、尹元凯、袁滋为此类书法家中的代表人物。

李阳冰（生卒年岁不详），字少温，赵郡（治今河北赵县）人，是李白族叔，李白晚年依李阳冰以终。唐肃宗乾元（758—760）时曾官缙云县令，官至将作监。李阳冰好古善属文，精小篆，是唐代著名的文字学家和书法家。他是唐朝治小学第一人，曾经刊定东汉许慎作《说文解字》为三十卷。在精研文字学的同时，识悟秦代《峄

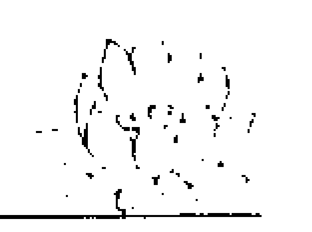
山刻石》,及孔子《吴季札墓志》等,能入于其内而出于其外,书法自成风貌。窦蒙注《述书赋》评李阳冰小篆,自从见《吴季札墓志》以后,“变化开阖,如虎如龙,劲利豪爽,风行雨集,文字之本,悉在心胸,识者谓之苍颉后身。”李氏又尝“自言斯翁之后直至小生”(《唐国史补》),后代大多数人认为这里讲的是书法,指篆书艺术自李斯以后李阳冰为第一,亦有人以为讲的不过是对小篆文字的研究。宋代陈樵在其《负暄野录·篆法总论》中说:“小篆自李斯之后,惟阳冰独擅其妙。尝见真迹,其字画起止处,皆微露锋锷。映日观之,中心一线之墨倍浓。盖其用笔有力,且直下不攲,故锋常在画中。”是曾见李阳冰墨迹真品而评价甚高者。曾经为舒元舆所获得写在六幅绢素上的李阳冰真迹,如虫蚀鸟迹、屈铁陷壁,也曾被赞为李斯之后千年绝响。

《般若台记》系李阳冰英年所书,笔法圆淳瘦劲,结构灵动而不失严谨,体现出李书对秦篆的变革。康有为曾经这样评价此唐篆典范之作:“篆法大者,惟有少温《般若台》,体近咫尺,骨气遒正,精采冲融,允为楷则。”(《广艺舟双楫》)是精辟之论。

十、唐徐浩《不空和尚碑》

《不空和尚碑》(图五十九),全称为《唐大兴善寺故大德大辩正广智三藏和尚碑铭并序》,楷书,拓本。此碑唐德宗建中二年(781)立于长安(今陕西西安)大兴善寺,严郢撰文,徐浩书丹。据《金石萃编》记载,此碑通高八尺三寸五分(约合 278 厘米),宽四尺一寸八分(约合 139 厘米),碑文凡二十四行,满行四十八字,额楷书四行十六字。传世拓本多种,其中“阇”字未损者是明拓本。

徐浩(703—782),字季海,越州(今浙江绍兴)人。他是唐代名



相张九龄的外甥。官至太子少师、彭王傅，封会稽郡（治今浙江绍兴）公，人称“徐会稽”。

盛唐书坛大家并于佛教书法成就突出者，首推颜真卿，其次便是徐会稽。徐氏比颜氏早出生六年，却早谢世三年，大致是同时代的书家。盛唐气象在徐浩的时候还是时代的主潮，身居高位的徐浩在自己的书法中反映出这种时代的审美趋势。他的书法直接得自家传，为其父徐峤所传授，而作为颜真卿的朋友，徐浩可能也受过颜书的影响。后精于瀚墨，八体皆备，草、隶甚佳，笔势飞动，被形容为“怒猊抉石，渴骥奔泉”（《唐书》本传）。徐书最有影响的是楷书，历代书论大多认为徐浩楷书的风格是圆劲肥厚，精熟端凝，一种丰满圆融而有沉雄气度的书风。当时四方诏令多出浩手，他也像唐代其他一些书家一样，应佛寺高僧法师之请写经书碑，亦一寄宗教情结于毫端，刊刻于碑版，得以墨迹流传，尤其让人窥见其楷书风貌。北宋朱长文《墨池编》评徐氏“善正书、八分、真行，唐之工书者多，求其三叶嗣名者惟有徐氏。”其佛书几乎都是楷书，著名的有写经《金刚经》，碑铭《大证禅师碑》和《不空和尚碑》等。

《不空和尚碑》乃徐浩逝世前一年七十八岁时所书，书法老成，圆熟端庄，是他传世楷书的代表作。释不空原系北天竺（今印度）人，一说师子国（今斯里兰卡）人，其梵文名字音译为“阿目佉跋折罗”，意译为“不空金刚”，“不空”是其略称。释不空是唐代高僧，佛经翻译家和佛教密宗创始人之一。此碑即释不空圆寂之后所立。碑文圆劲厚重，匀整端严，用笔精熟，结法老劲，气度非凡。诚如米芾所评：“徐浩如蕴德之士，动容温厚，举止端正，敦尚名节，体气纯白。”（《书史》）宋代董逌《广川书跋》亦评：“徐浩题经楷法最密，殆于《乐毅论》得其结字妙处，至形密势疏，字细画短，故当在伯仲间。然方而有规，圆而藏矩，未尝刓角耀锋，构成觚棱，正如大匠抡材，斫木就器，绳墨既陈，潜刃其间，求砻削之迹殆不可见，况痕瑕节

目,可得而求之邪?季海于此,可以忘情笔墨矣。"这些都是较为恰当的论评。此碑之雄肆气势,也早已为人称道。不过也有人以为徐书肥厚近俗,微少清逸,稍乏韵致,是为不足之处。

十一、唐颜真卿《多宝塔碑》

《多宝塔碑》(图六十),全称《大唐西京千福寺多宝佛塔感应碑文》,楷书,故宫博物院藏宋拓本。碑为唐玄宗天宝十一年(752)四月二十二日立于长安(今陕西西安),今存西安碑林,由岑勋撰文,颜真卿书丹,徐浩隶书题额,史华刊刻。此碑高为七尺九寸(约合263.3厘米),宽为四尺二寸(合140厘米),碑文凡三十四行,满行六十六字。额隶书二行六字;碑阴刻《楚金禅师碑》;碑侧刻金莲峰真逸题名,金章宗明昌五年(1194)刘仲游诗。此碑于清圣祖康熙(1662—1722)间断裂。传世拓本多种,以碑文中"凿"字未损者为宋拓本。宋拓本中以北宋李宗瀚藏十宝本为最精,后归陈宝琛,今藏故宫博物院。另有王虚舟、沈凡民等题跋本,北京市文管处藏康熙赐宋权本,中国历史博物馆藏上海俞氏本等。

有唐一代是中国书法艺术,也是佛教书法的高峰时期,书法大家群星璀璨,颜氏在其中闪射出尤为耀眼的光芒。盛唐玄宗时期,由于社会经济政治以及审美趋向的变化,也由于书法发展本身的要求,以二王书法为主体的书法艺术现状面临着必须变革的局面,于是以张旭开其端,而由颜真卿集大成的书法革新,便改写了书法史。颜真卿之书法充分体现了一种不拘囿于魏晋书法的大胆创新精神,是唐代书法雄强刚健时代精神的典型代表。颜氏创独特书体,开一代新风,被评为王羲之后第一人。

颜真卿(709—785),字清臣,京兆万年(今陕西西安)人,一说



琊琊临沂(今属山东)人。唐玄宗开元(713—741)间进士,曾任平原(今属山东)太守,官至吏部尚书、太子太师,封鲁郡公,世称“颜平原”、“颜太师”、“颜鲁公”等。颜氏为人正直磊落,立朝正色,刚而有礼,曾起兵抵抗安禄山叛乱。最后为李希烈叛军所害。

颜氏博学工词章,书艺尤高。擅正、行、草,尤以楷书精妙绝世。开创了二王系统之外的新书体“颜体”。据传,少时家贫乏纸,执笔以黄土扫墙习字。一生嗜书石,晚年曾载石以行,磨平藏之,遇事以书,大至咫尺,小至方寸。颜氏初学褚遂良,后师张旭,亦取法王羲之并北朝碑版,深悟笔法,进而能变,自创格调。其楷书上参篆隶,正面开张,气势浩大,端庄雄伟,浑厚刚劲;行书遒劲舒和,阔达自在。《唐书·颜真卿传》云:颜氏“善正、草书,笔力遒婉,世宝传之”。《唐人书评》状颜书“如荆卿按剑,樊哙拥盾,金刚瞋目,力士挥拳”。是为得之。

流传至今的颜氏书迹很多,不但有不少法帖,而且有很多碑刻。欧阳修《六一题跋》云:“唐人笔迹见于今者,惟公为最多,视其巨书深刻,或托于山崖,其用意未尝不以为无穷计也,盖亦有趣好所乐尔。”其中《多宝塔碑》为颜书代表作,也是其迄今并不多见的佛书作品。他的另一件佛书是唐代宗大历七年(772)所刻的《有唐宋州官吏八关斋会报德记》,简称《八关斋记》,石幢八面刻,书法方整遒劲中别具姿态,刚健雄伟,气象森严。

《多宝塔碑》乃颜氏四十四岁时的力作,整密端庄,匀稳伟岸,雄秀独出。其用笔横轻竖重,笔画悬殊而不俗媚,坚实锐利而又圆转贯串,结体方正平稳而不刻板,丰腴健壮,有古拙苍劲之感。整件书法落落大方,气度非凡,有一种质朴雄伟而不失秀颖的美。正合宋人朱长文《续书断》所云:颜书“点如坠石,画如夏云,钩如屈金,戈如发弩,纵横有象,低昂有意”。欧阳修赞颜书曰:“其字画刚劲独立,不袭前迹,挺然奇伟,有似其为人”,又比喻说“颜公书如忠

臣烈士、道德君子,其端严尊重,人初见而畏之,然愈久而愈可爱也。"(《六一题跋》)证之《多宝塔碑》,信夫。

十二、唐《唐玄序集王羲之书金刚经》

《唐玄序集王羲之书金刚经》(图六十一),亦称《新集金刚般若波罗蜜经》,行书,上海博物馆藏宋拓本,明末两面装裱册。集于唐文宗大和(一作太和)六年(832),字数总共为五千多。经前有唐杨□序,经后带有翰林诸学士郑覃、王源中、许康佐、路群、宋申锡、崔郸、李让夷、柳公权等八人《金刚经赞》。裱本后面并有明代陈继儒题跋。曾经读书楼孙芝田收藏。此集王书金刚经刻石宋拓本流传极罕见,仅存二种,一为上海博物馆藏本,一为故宫博物院藏本(清代宋荦旧藏)。

模集者唐玄序(生卒年岁不详),活动于唐文宗大和(827—835)间。《金刚经》集王书石刻拓本尝见于多种著录,但模集者名字常有误。宋代赵明诚《金石录》卷十云:"唐六译《金刚经》上下,唐玄度集王右军书,大和六年春。"清代钱谦益《有学集》卷四十六题跋述及此石刻拓本之程邃藏本,也认为是唐玄度集。唐玄度,字彦升,唐文宗时待诏,工书,尤精小学。但上海博物馆藏宋拓本有楷书署款三行:"翰林待诏朝议郎行楚州司兵参军上柱国赐绯鱼袋唐玄度篆额,朝请郎前行右卫仓曹参军唐玄序模集,将仕郎试太常寺奉礼郎上骑都尉邵建刻",为这桩公案的了结提供了重要的书迹实证。

自从唐高宗咸亨三年(672)释怀仁集王书《圣教序》首发"集王"先声,有唐一代集王书刻石成风。此《金刚经》刻石乃其中精品杰作。《金刚经》原为后秦鸠摩罗什所译,在唐代曾经玄奘、义净等



人六次重译。唐弘农杨白(即杨承和)排纂删缀,称为《新集金刚般若波罗蜜经》,毕于大和元年(827),并于大和四年(830)奉宣上进。刻成石经立于上都长安(今陕西西安)兴唐寺,初刻八分之体,因“读者多误言”,故而“翻集晋右将军王羲之书,至大和六年春功毕”,这一经过并见于刻石。

此集王书《金刚经》具有很高的佛教文化研究价值和书法艺术价值。它乃新译《金刚经》的石刻本,书法风格接近释怀仁集王书《圣教序》。但正如陈继儒题跋所云:释怀仁集右军书“未免凑合”,而此刻本《金刚经》“梵字无多,不必假借”。所以能够较多较好地存留王右军行书真貌,极有利于王书研究。纵观拓本,墨气苍润,气势贯通,为光彩照人的佛书珍异。

十三、唐柳公权《玄秘塔碑》

《玄秘塔碑》(彩图二十六、图六十二),全称为《唐故左街僧录内供奉三教谈论引驾大德安国寺上座赐紫金鱼袋大达法师玄秘塔碑铭并序》,楷书,拓本,故宫博物院藏。此碑立于唐武宗会昌元年(841)十二月,原在陕西万年县(今陕西西安)安国寺,现存陕西西安碑林。裴休撰文,柳公权书丹并篆额,镌字者也留有姓名,为邵建和,邵建初。碑文凡二十八行,满行五十四字,下截每行磨灭二字,篆额题《唐故左街僧录大达法师碑铭》。据《金石萃编》记载,碑通高一丈五寸,宽五尺一寸。即高350厘米,宽170厘米。此碑流传很广,拓本也多,为学书者重要范本。方岩《校碑随笔》以“上”字未损坏者为宋拓本。文物出版社曾印二种北宋拓本行世,行世印本还有:北京出版社印北宋拓本,商务印书馆印南宋拓本,艺苑真赏社印清初拓本和中华书局印清初拓本等。影印本亦有多种。

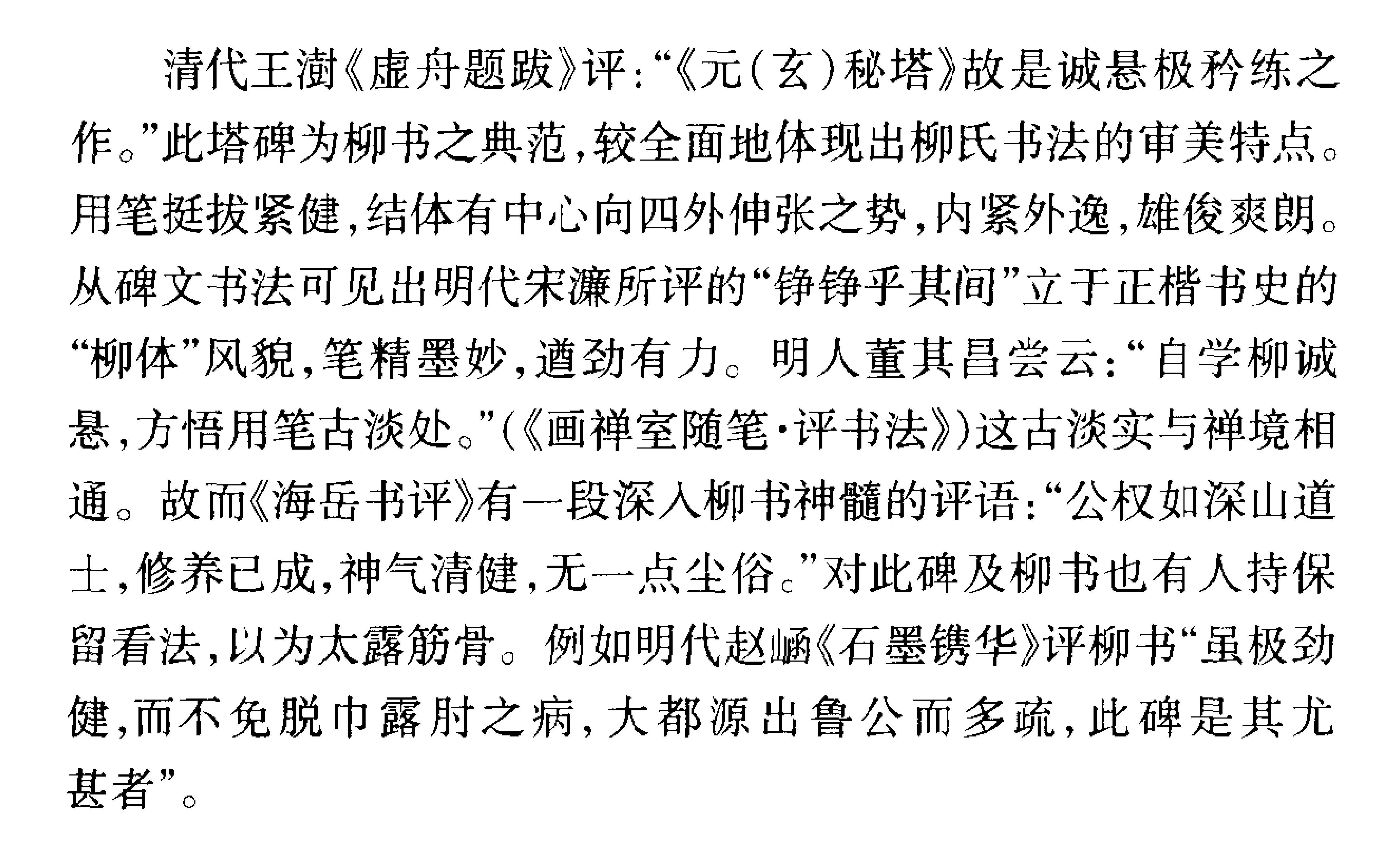


唐代书风以豁达闳大、刚健雄强、肃然巍然为时代美学特征，其代表者首推盛唐颜真卿，其次便是中晚唐柳公权。柳公权(778—865)，字诚悬，京兆华原(今陕西耀县)人。唐宪宗元和(806—820)初进士擢第，官至太子少师，封河东郡公，卒赠太子太师。

柳公权秉性刚直，与佛门交往甚多，以崇佛之心写经书佛寺碑额，影响很大，为时人敬仰。据《唐书·柳公权传》，穆宗即位召见柳公权说："我于佛寺见卿笔迹，思之久矣。"即日拜为右拾遗充翰林院侍书学士。穆宗又曾问柳公权如何才能使书法尽善尽美，柳对曰："用笔在心，心正则笔正。"于是帝上改容知笔谏。这句话后人以为讲的是心术正才能笔法正，即人品与书品的关系，也可以是讲讽谏，成为留传千古之名言。

柳公权是唐代，也是中国历史上著名的书法大家之一，尤工楷书，创造"柳体"，与颜真卿并称"颜柳"。当时的公卿大臣家庙碑志，若非出自柳公之手，人以子孙为不孝。柳氏学书是从师法二王开始的，深入揣摩过右军《洛神赋》，以此为基础再学颜真卿，又转学初唐名家，亦注意北碑，别创一格。《旧唐书·柳公权传》云："公权初学王书，遍阅近代笔法，体势劲媚，自成一家。"柳氏是唐代书法变法继颜真卿之后又一大家。柳书楷、行皆被评为妙品之最，草不失能。楷体用笔遒劲而兼丰润，结构紧劲，以骨力取胜，诚如宋人周必大语"字瘦而不露骨，沉着痛快，而气象雍容，欧虞褚薛，不足进焉"。世称"颜筋柳骨"。

柳公权传世佛教书法曾有不少。书写佛教经文有《金刚般若经》、《心经》等，其中柳书《金刚经》碑，楷体，刻于唐穆宗长庆四年(824)，毁于宋代，有敦煌藏经洞唐拓孤本传世，现存巴黎博物院。佛寺碑铭首推《玄秘塔碑》。另有《复东林寺碑》，楷书，唐宣宗大中十一年(857)四月立，碑原在江西庐山，有明拓整纸本传世。


清代王澍《虚舟题跋》评："《元(玄)秘塔》故是诚悬极矜练之作。"此塔碑为柳书之典范，较全面地体现出柳氏书法的审美特点。用笔挺拔紧健，结体有中心向四外伸张之势，内紧外逸，雄俊爽朗。从碑文书法可见出明代宋濂所评的"铮铮乎其间"立于正楷书史的"柳体"风貌，笔精墨妙，遒劲有力。明人董其昌尝云："自学柳诚悬，方悟用笔古淡处。"(《画禅室随笔·评书法》)这古淡实与禅境相通。故而《海岳书评》有一段深入柳书神髓的评语："公权如深山道士，修养已成，神气清健，无一点尘俗。"对此碑及柳书也有人持保留看法，以为太露筋骨。例如明代赵崡《石墨镌华》评柳书"虽极劲健，而不免脱巾露肘之病，大都源出鲁公而多疏，此碑是其尤甚者"。

十四、唐裴休《圭峰禅师碑》

《圭峰禅师碑》(图六十三)，全称是《唐故圭峰定慧禅师传法碑并序》，楷书，拓本，藏日本东京书道博物馆。此碑为唐宣宗大中九年(855)十月十三日立，碑在陕西户县东南二十里草堂寺内。裴休撰文并书碑，柳公权篆额，邵建初镌字。碑文凡三十六行，满行六十五字。此碑在清末横断一道，使不少字受损。

此碑乃晚唐佛寺碑铭精品之一。裴休(生卒年岁不详)，字公美，唐宣宗时代政治家，官至监察御史、同中书门下平章事。为人蕴藉，任官之余虔诚奉佛，参悟禅理，与佛门高僧来往很多，说佛谈禅。当时有释希运(卒后谥"断际禅师")，幼年出家高安(今属江西)黄蘗山，后师事怀海禅师，得其法，弟子甚众。适逢裴休镇宛陵(今安徽宣城)，建佛寺迎释希运前往说法，因其酷爱黄蘗山之名，乃以此名寺为"黄蘗寺"。裴休得法于释希运，记录所受心印成《筠

州(治今江西高安)黄蘗山断际禅师传心法要》二卷。

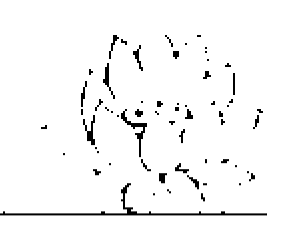
裴休善文工书,尤长楷体,遒媚有体法,常为佛寺书写碑铭题额。据说他“尝于泰山建化城寺,寺僧粉额陈笔砚以俟。休神情自若,以衣袖揾墨书之,极遒健”(宋朱长文《续书断》)。得心应手如此。其书被列为能品。又据米芾《书史》云:“江南庐山多裴休题寺塔诸额,皆真率可爱。”米芾《海岳名言》又云:“裴休率意写碑,乃有真趣,不陷丑怪。”作为宣宗朝宰相,又是著名书家,其墨迹留存于各地不少佛寺中。《圭峰禅师碑》便是其中突出的代表。

此碑乃圭峰定慧禅师传法碑。圭峰禅师即华严宗五祖释宗密,俗姓何,果州西充(今属四川)人。少有大志,博学经史,后在赴京应试途中谒道圆禅师,听其说法,悟而出家。又赴长安(今陕西西安)从释澄观学《严华经》,住终南山圭峰草堂寺弘法,人称“圭峰禅师”。唐武宗会昌元年(841)圆寂,卒谥“定慧禅师”。碑文笔画方整谨严,结体精密劲紧,书风兼有刚柔。可见出裴书“以遒劲取胜,兼有清劲方整之气”(康有为《广艺舟双楫》)的风格。此碑书风与柳公权相近,于是有人以为实则出自柳公权之手,不过署裴休之名罢了。然而这一推断并未得大多数人认同。

十五、宋王安石《楞严经旨要》

《楞严经旨要》(图六十四),行书,墨迹本。

王安石(1021—1086),字介甫,号半山,世称“荆公”,抚州临川(今属江西)人。北宋著名政治家、思想家和文学家,“唐宋古文八大家”之一。宋仁宗庆历(1041—1048)间进士。初知鄞县,有政绩。神宗熙宁二年(1069)被任为参知政事,次年拜相,遂议订新法,推行改革,遭反对派坚决反对,新政推行迭遭阻碍。熙宁七年



(1074)辞宰相职位,次年再相,熙宁九年(1076)又辞职退居江宁(今江苏南京),封荆国公,忧郁病卒。王安石是一位积极进取、有所作为的士大夫。但累遭挫折,二次罢相退居后,在闲散生活中亦追寻精神庇荫、心情寄托之所。他曾在江宁城东门和钟山的正中间一个名叫“白塘”的地方,修盖数间房屋居住,名之为“半山园”。其诗“床敷每小息,杖屦或幽寻。惟有北山鸟,经过遗好音”正是他晚年厌倦政治斗争,醉心自然、宁静生活的写照。这是王安石思想面貌的另一面。

王荆公书法是一位大政治家抒写情怀之作,出人意料,独具匠心。荆公尤以行书见长,瘦硬清俊,入木三分,气韵飘逸而有凌厉之气。黄庭坚曰:“士大夫学荆公书,但为狂风疾雨之势,至于不著绳尺而有魏晋间风气,不复仿佛。”又云:“荆公率意而作,本不求工,而萧散简远,如高人胜士,敝衣破履,行乎大车驷马之间,而目光已在牛背上矣。”(《山谷集》)此是以禅学析荆公书,抓住了其艺术实质。

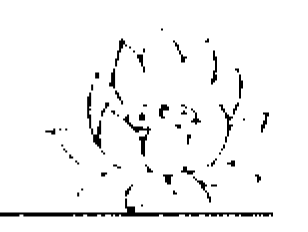
《楞严经旨要》乃珍贵的王安石佛书墨迹,是这位大政治家思想一个侧面的反映。《楞严经》即《大佛顶如来密因修证了义诸菩萨万行楞严经》,宣传的是即事而真、即身成佛等旨义。此帖行笔妍妙洒脱,横笔略长,笔锋起止有飞动之势,结体匀净,分行布白既有疏纵跌宕之姿,又有映带呼应之态,神气清秀,自然浑成,见出书者行书的风韵。苏轼对王书评价甚高,曰:“王荆公书得无法之法,然不可学,无法故。”(《东坡集》)无法之法通于禅宗不立文字、教外别传,东坡道出了王书通于禅境的真谛。王安石传世佛书稀珍可爱,值得深加宝重。

十六、宋苏轼《金刚经》

《金刚经》(图六十五),楷书,单帖刻本。苏轼(1037—1101),北宋著名文学家、书法家和画家,崇佛,好谈儒道释三教合一,以禅学论书画,对佛教书画贡献很大。

在书法艺术上,苏轼善于取法古人,更擅长博取众长为己所用。他学习王僧虔、李邕、徐浩、颜真卿、杨凝式等名书家,上追晋宋诸贤,而自成家数,自谓"我书意造本无法,点画信手烦推求。"(《东坡集》)。这是指本无定法,翻出新意。这无法之法否定了书法权威,实则也是受禅家直指见性、教外别传的影响。人称其"本之平原(颜真卿)以树其骨,酌之少师(杨凝式)以发其姿,参之北海(李邕)以峻其势"(马宗霍《书林藻鉴》)。苏氏擅长行书、楷书,书风"丰腴悦泽,绵里藏针"(明解缙《春雨杂述》),"结法遒美,气韵生动"(明王世贞《艺苑卮言》)。黄庭坚评:"蜀人不能书,而东坡独以翰墨妙天下。"(《山谷题跋》)苏轼与黄庭坚、米芾、蔡襄并称"宋四家",在行书方面成就尤其大,创造了一种自然洒脱又雍容敦厚的"苏字"。

苏轼以崇佛之心、天纵之资赋、书法大家之造诣书写佛经和碑铭,有《心经》、《华严经》、《圆觉经》、《楞伽经》、《华严经破地狱偈》、《金刚经》等十余种。尝为镇江金山寺书写全部《楞伽阿跋多罗宝经》四卷,据他《楞伽阿跋多罗宝经序》所说,当时张安道将此经授苏轼,"且以钱三十万,使印施于江淮间。而金山长老佛印大师了元曰:'印施有尽,若书而刻之则无尽。'轼乃为之书。而元使其侍者晓机,走钱塘求善工刻之板,遂为金山常住"。宋时钱塘即临安(今浙江杭州)为佛经雕版印刷中心。又尝以楷体书《齐州舍利塔



铭》,宋神宗元丰二年(1079)十月书,宋徽宗宣和三年(1121)刻石。苏氏佛书以楷书为多。

此楷书《金刚经》为苏轼佛书代表作之一。笔画偏丰肥,结体稳密有态,字形稍显扁平,丰腴跌宕,体度庄安,中和雍裕,富有天趣,诚见"坡公书肉丰而骨劲,态浓而意淡,藏巧于拙,特为秀伟"(《学古绪言》)。清代王文治曾诗赞苏轼书:"坡翁奇气本超伦,挥洒纵横欲绝尘。直到晚年师北海,更于平淡见天真。"(《论书绝句》)这"绝尘"、"于平淡处见天真"用来形容《金刚经》,也是再恰当不过的。

十七、宋黄庭坚《诸上座帖》和《华严疏》

《诸上座帖》(彩图二十七),亦称《梵志诗》,草书,纸本,黄笺墨迹卷,故宫博物院藏。此为北宋著名书法家佛教草书法帖,宋哲宗元符三年(1100)书。此帖纵为33厘米,横为729.5厘米,正文大草八十九行,款记行书十三行。卷后有明代吴宽、清代梁清标等人题跋,并有宋、明、清人鉴藏钤印。此为黄庭坚草书代表作。

《华严疏》(图六十六),行书,花绫墨迹卷,上海博物馆藏。尝为明张丑《真迹日录》著录,为韩存良收藏,今存一百十二字。有正书局影印传世。

黄庭坚(1045—1105),字鲁直,号涪翁,分宁(今江西修水)人。曾于赴任途中到舒州三祖山山谷寺游览,乐其泉石之胜,禅林清幽,便自号"山谷道人"。黄庭坚幼警敏,读书数遍成诵。宋英宗治平四年(1067)举进士,官至宣州(治今安徽宣城)知州、太平州(治今安徽当涂)知州等,赋性孝友,为官清政。曾以校书郎为《神宗实录》检讨官,迁著作佐郎,升中书舍人,后以修实录不实罪名,遭到

贬谪。仕途坎坷,而诗文书画及鉴赏成就甚高。因与张耒、秦观、晁补之三人同游于苏轼门下,人称“苏门四学士”。而黄氏创“江西诗派”,以其独特风格和杰出成就,与苏轼齐名,世称“苏黄”。他也是著名的鉴古家。

黄庭坚是宋代书法大师,擅行、草书,楷书亦自成一家。十六岁始学书,初师法周越,后上溯五代杨凝式,唐代颜真卿、释怀素、释高闲、张旭,又尝观汉魏晋六朝石刻篆韵,尤得力于《瘗鹤铭》,并从东坡游,从观察自然、生活中领悟用笔之理。黄氏书法正是在广采博纳,深究颖悟的基础上,形成自己放逸有力,以侧险取胜,去俗重韵的独特风格,与苏轼、米芾、蔡襄并称“宋四家”。南宋赵希鹄《洞天清录》称黄氏“悬腕书深得《兰亭》风韵”。《钝吟书要》评其书“遒健而不俗”,而清人刘熙载《艺概·书概》云:“黄山谷论书最重一‘韵’字,盖俗气未尽者,皆不足以言韵也。”

事实上,黄庭坚的书法及其他艺术方面的创作及理论,是与他的佛教观紧密相联系的。也许是基于仕宦生涯的教训,黄氏是虔诚的佛教徒,又是禅学大师,在禅学方面的造诣甚至超过苏东坡。他尝投“禅宗南宗五家七宗”之一黄龙派嫡传晦堂祖心及祖心弟子死心悟新门下聆听禅旨,并且劝导友人“深求禅悦,照破生死之根,则忧愁淫怒无处安脚,病既无根,枝叶安能为害?”(《罗湖野录》卷上)他参谒圆通秀禅师之后,绝笔艳词,唯钟意于释道,著《发愿文》痛戒酒色。晦堂祖心禅师逝世之后,他吊以偈云:“海风吹落楞伽山,四海禅徒着眼看。一把柳丝收不得,和烟落在玉栏干。”(《五灯会元》卷十七)他喜谈儒道释三教合一,曾作诗以和尚自况,自谓“似僧有发,似俗无尘,作梦中梦,见身外身”(《山谷集》)。他以禅学论书学,以禅意入书法。他强调去俗存真,解缚息驰,认为张旭、颜真卿、王羲之、释怀素书风迥异,而“同是一笔法:心不知手,手不知心法耳”(《论书》),也就是要心手相忘。又云:“字中有笔,如禅

家句中有眼，直须具此眼者，乃能知之。”此“笔”实则归结到“无我”精神的笔法。黄氏栖心禅悦，有超然出尘之感，一寄于书，落笔纵横拗崛，风驰电掣，潜气内转，跌宕多姿。尝自谓：“老夫之书，本无法也，但观世间万缘，如蚊蚋聚散，未尝一事横于胸中，故不择笔墨，遇纸则书，纸尽则已，亦不计较工拙与人之品藻讥弹。譬如木人，舞中节拍，人叹其工，舞罢，则又萧然矣。”（《山谷文集》）讲的是出尘、忘我、无法之法，内在的驱动力之一正是禅之本性。

山谷书法对当时书坛，对后代行草都产生了很大影响，并且播散到东瀛。南宋时，日本僧人、书法家荣西于宋孝宗乾道四年(1168)和淳熙十四年(1187)二度入华学临济禅，并学黄庭坚书法，归国后在弘扬禅法同时，广泛传播黄庭坚、苏轼、张即之“书札体”书法，日人称为“禅宗样”。从中也可见出黄氏书法与禅宗的内在联系。

黄氏传世书迹甚多。他好写经书禅句，今存《诸上座帖》和《华严疏》是他佛书之代表，也是他行、草书法的精华。

《诸上座帖》系黄庭坚书赠友人李任道的《文益禅师语录》的节录。文益(885—958)为五代僧人，法眼宗创始人，余杭（今属浙江）人。七岁出家，二十岁受戒，晚年住金陵（今江苏南京）清凉院传法，世称“清凉文益”。好作颂偈，文采绚烂，著有《语录》传世。黄庭坚以禅心书禅语，以无法之法之禅书一寄情怀，使此帖熠熠生辉，成为黄氏佛书的代表作。此帖狂草渗入篆意，用笔瘦劲婉美，结字雄奇瑰丽，体势纵横开阖，飘逸飞动，烟云满纸，而气雄不可抑，有圆婉超然之势。

《华严疏》卷充分体现黄氏行书风韵最胜的境界。点画任意长短高下而无不恰到好处，结体随心所欲而又和谐圆通，笔力丰遒，布局疏朗有致，仪态万方，全卷贯通一气，“清圆妙丽，引绳贯珠”（明解缙《春雨杂述》）。康有为曾说他自己在宋人行书中尤爱黄

书,“虽昂藏郁拔,而神闲意秾,入门自媚”(《广艺舟双楫》)。于此佛书墨迹中可以见出黄书这些特点。

十八、宋张即之《大方广佛华严经卷第六十四》

《大方广佛华严经卷第六十四》(图六十七),楷体写经墨迹,为南宋书法家张即之佛书手迹,日本高岛菊次郎藏。

张即之(1186—1263,一作1266),字温夫,号樗寮,历阳(今安徽和县)人。为参知政事张孝伯之子,以父荫,授承务郎,累官司农寺丞,授直秘书阁。工书,擅楷法。《宋史》本传称其以能书闻名天下。金人特别喜欢张即之的法书墨宝,其翰墨也曾流播日本。自谓:早岁颇受其伯父、著名词人张孝祥(1132—1170)影响。明代丰坊《书坊》云:即之书学米元章,而变以奇劲,有春花秋水之势 。清人王文治进而评曰:“人知张师海岳(米芾),而不知其出入欧(阳询)、褚(遂良)。”(《快雨堂题跋》)张氏师欧、褚、米笔意而自有创意,以挺劲峭丽、工稳圆熟为其特色。又喜作擘窠大字、丰碑巨刻,为佛寺题额,如作小楷,清劲绝人,颇合禅林清幽之气氛。其佛教书迹曾流播江东一带。

传世张氏佛书遗迹有:写经《佛遗教经》、《金刚经》、《大方广佛华严经》和东福寺所藏“方丈”二大字及题记。其中《佛遗教经》,楷书,署款“张即之七十岁写,宝佑三年夏至日”,即书于宋理宗宝佑三年(1255),为其晚年崇佛工书之力作。

《大方广佛华严经卷第六十四》为张氏佛书代表作品。书法峭拔奇劲而有清俊风神,字体严整,用笔刚健之中见秀润,布局匀净工稳之中见潇洒,显示张书深厚功力和独有格调。



十九、元赵孟頫《湖州妙严寺记》

《湖州妙严寺记》(图六十八),行楷书,纸本墨迹,为《妙严寺记》碑文之稿本,今藏美国普林斯顿大学博物馆。有署款"前朝奉大夫大理少卿牟巘记撰,中顺大夫扬州路泰州尹兼劝农事赵孟頫书并篆额",无纪年,依署款官衔推知当书于元武宗至大二、三年(1309—1320)间。近人杨守敬认为:"此碑不署年月,当在书《胆巴碑》之前,以文敏官阶考之可得。"(《平碑记》)《胆巴碑》由赵孟頫书丹,立碑于元仁宗延佑三年(1316)。篆额"湖州妙严寺记"六字。此墨迹本纵为35.3厘米,横为362.8厘米,并附题跋,纵为34.6厘米,横为260.7厘米。题跋作者自明至近代有姚绶、张震、张謇,王同愈等人,其中姚绶先后共四跋。该墨迹著录于清代《式古堂书画汇考》等书,后于民国年间流传至海外。

赵孟頫(1254—1322),是元代最著名的文学家、书法家和画家,也是一位自称信佛弟子的虔诚信徒,佛书乃是其书法中重要的部分,亦是其心声的抒发。

作为一位在艺术上全方位开拓的士大夫,赵孟頫在书法上立意高,品位超群。《元史》卷一百七十二本传云:"孟頫操履纯正,博学多闻,书画绝伦,旁通佛老之旨,皆人所不及。篆籀分隶、真行草书,无不冠绝古今,遂以书名天下。"赵氏书法是广泛师法古人,而融汇贯通翻出新意,法备韵长,集众善而成一家。他还主张将书法与画法熔于一炉。明代王世懋说得明白:"文敏(赵孟頫)书多从二王中来,其体势紧密则得之右军,姿态朗逸则得之大令;至书碑则酷仿李北海(李邕)'岳麓'、'娑罗'体。"(《王仪部集》)而解缙评赵氏"天资英迈,积学功深,尽掩古人,超入魏晋"(《春雨杂述》)。赵

氏书法被评为其后七百余年无可逾越的一个高峰。虽亦有人有“奴书”之诮，但包括王世贞在内的许多评者不纯以经历定书品，看到赵书创意所在和海内书法为之一变的巨大影响。赵氏“用意楷法，穷极精密”（元黄溍《日损斋稿》），不拘泥古法，亦不趋时尚。其楷书圆转遒丽，风神妍媚，乃为继欧、颜、柳之后以独特风貌堪称为“一体”的宗范，至此，“赵体”与前三家书体并称为楷书“四体”。所写碑版甚多，大多以楷法或行楷完成，寓刚劲健利于清秀典雅之中，而又不失丰腴。

赵孟頫胸次不凡，识趣高远，而其书出入古人，与他的佛教情结和佛学修养有着直接的联系。他笔既流利，学亦渊深，书经写碑，带着虔诚恭谨的佛心，会意成文，故能得心应手，端严而有佛相。赵孟頫传世佛书多种，写经有《佛说四十二章经》、《妙法莲华经》和《金刚经》（由其子赵雍续成），佛寺碑铭则有《灵瑞塔碑》、《头陀寺碑》、《永福寺碑》、《湖州妙严寺记》、《姑苏能仁庵记》和《胆巴法师碑》等。其中《胆巴法师碑》稿，纸本墨迹，行楷，今藏故宫博物院，记述被元廷封为“帝师”的西藏喇嘛教高僧胆巴事迹。《永福寺碑》为赵氏晚年之笔。

《湖州妙严寺记》是赵孟頫行楷中的代表，亦是佛书中流传甚广的精妙绝品。书体以楷为主，兼带行书笔意。用笔精到稳健，结体严谨，温文端庄，包含清利劲健。杨守敬评为“无一稚笔，所以独有千古”（《平碑记》）。此帖诸家题跋皆评赞甚高：明姚绶跋之者四，每观一次都赞叹有加，称其“端雅而有雄逸之气”，又云：“赵公书法晋人，所以妙绝古今”，“赞之者，无间于往古来今，无间于簪绂韦布，则公之书，得之于心，应之于手，通之天下。使右军复生，亦必双赏。”更有张震题跋直指赵书之禅意禅性，云：“妙严乃佛心所见之事相也。观此书，端妙严重，知为松雪心中所见之事相焉。”



二十、元吴镇《心经卷》

《心经卷》(彩图二十八),草书,纸本墨迹卷,故宫博物院藏。此卷署款"梅花道人奉书,至元六年夏四月□□",元惠宗至元六年即公元1340年。纵为29.3厘米,横为203厘米,共书三十九行,所书经文与赵孟頫等书家所写《心经》稍有出入。帖上钤有"梅花盦"朱文方印,"嘉兴吴镇仲圭书画记"白文方印等印记。卷后有清代刘墉、永瑆、杨守敬题跋,并有钱泳、钱樾、永瑆、刘墉、徐宗浩等家鉴藏钤印十八方之多。

吴镇(1280—1354),字仲圭,号梅花道人、梅沙弥、梅花和尚,嘉兴(今属浙江)人。家境贫寒,博学多才,除儒书之外,通释、道学说。隐居乡里,曾在村塾教书,并以卖卜为生,一生布衣。工画,不以画媚世。性喜癯仙,好作水墨梅竹。尤擅水墨山水,师法巨然,间学马远、夏圭,厚实沉郁,"苍苍莽莽,有林下风"(明董其昌《容台集》)。又好画渔父图,水阔天空,作一舟独钓,或数舟群栖,颇有"一叶风随万里身"的出尘避世境界。

仲圭书法乃典型的文人画家书法,大多见于其题画诗款,如此卷长篇草书写经,是仲圭遗墨之罕见精品。吴镇曾精研佛学,思想深处与佛禅相通,以道人、沙弥自况,并且曾自题其墓为"梅花和尚之塔"。此卷写经是其内心情结的投射,为其六十一岁时所书,体现了一种得心应手、成熟潇洒的风格。结体与怀素相类似,笔法精熟,流畅清逸,落笔如骤雨旋风,一无滞碍,游转飞动,笔走龙蛇,变化莫测又合法度,外秀而内苍,有萧淡出尘之韵致。明代李日华曰:"梅道人书作藏真(怀素)笔法,古雅有余。"(《六研斋笔记》)

二十一、元饶介《赠僧幻住诗》

《赠僧幻住诗》(图六十九),行草书,纸本墨迹,台北故宫博物院藏。此帖书于元顺帝至正二十五年乙巳(1365),即元朝灭亡前四年。纵为26.3厘米,横为109.1厘米,本幅凡二十八行,共一百九十一字。帖上有明代收藏家项元汴和清内府乾隆、嘉庆鉴赏印记。

饶介(? —1367),字介之,号芥叟,别号华盖山樵、华盖峰浮丘先生童子、紫玄洞樵等,临川(今江西抚州)人。自翰林应奉出佥江浙廉访司事。张士诚据吴地时,饶介曾以淮南行省参知政事领咨议参军事。至正二十七年(1367)秋平江城破张士诚败,张被俘至金陵(今江苏南京)自缢死,饶介亦随同被俘至金陵伏诛。

介之博学多才,口才很好,性格豪放。据说家中收藏不少历代法书墨迹,藏《兰亭序》摹刻本达数十本之多。善草书、行书,草书尤为圆劲飘逸。明代李日华尝赞饶介书曰:"圆劲畅朗,神追大令"(《六研斋笔记》)。介之书闻名当时,明初书法家宋克、宋广都出自饶介门下。

《赠僧幻住诗》是士人书家饶介书写赠给其佛门中朋友释幻住的禅味诗,七言古风,诗中描绘幽寂清丽的自然景色,并有"道人观化无方所,尘世茫茫广歧路,笑看草木岁时香,俱逐游尘何处去"诗句。饶介的别号颇见其隐逸情怀,此帖又书于他去世前三年,作为与佛门友人的唱和,故而佛家的"四大皆空",禅宗的"本来无一物"和缘象悟性,与饶介的心灵世界有着某种相通之处。此帖行草中杂有真草笔法,体势清健,运笔圆转自然,布局错落有致,书风秀劲洒脱,瑰诡逸群,体现出介之行草"入山阴堂庑,有纯棉裹铁之致"



(姜绍书《评饶介行草书〈韩柳文卷〉》)的艺术特征。

二十二、明文徵明《心经》

《心经》(图七十),小楷,绢本墨迹。书于元代赵孟頫所作《观音图》之上方"上隔水"位置。画为绢本设色,有款"大德五年弟子赵子昂敬写"。《心经》书迹末识"嘉靖三十四年六月既望文徵明敬书",明世宗嘉靖三十四年即公元1555年。下钤"文徵明印"白文方印、"悟言室印"白文方印。图、书一并收入公元1940年影印本《历朝名画观音宝相》(释弘一作《历朝名画观音宝相精神流通序》)。

文徵明(1470—1559),初名壁,一作璧,以字行,更字徵仲,号衡山居士,长洲(今江苏苏州)人。据说文徵明幼小时并不聪明,稍长,颖异挺发,学文于吴宽,学书于李应祯,学画于沈周,三人皆其父文林之友人。又与祝允明、唐寅、徐祯卿相交往,合称为"吴中四才子"。宁王朱宸濠慕名相聘,不赴。五十四岁时以岁贡生荐试吏部,任翰林院待诏,三年辞归。翌年春抵长洲,筑室于舍东,名"玉磬山房"。家居三十余年,享寿九十高龄。诗文书画皆精能。擅画山水,远师郭熙、李唐,近法吴镇、王蒙,尤慕赵孟頫,每事多师之。多写江南景色、禅林古寺,笔墨苍润秀美。亦善花卉、兰竹、人物。门生甚众,形成"吴门派"。名重当时,与沈周、唐寅、仇英合称为"明四家"。

文氏年少时拙于书,后刻意临学。初法宋元,既悟笔意,专法晋唐。工行、草书,尤擅小楷,亦能隶法。"小楷师二王,精工之甚,少年草师怀素,行笔仿苏(轼)、黄(庭坚)、米(芾)及《集王书圣教序》,晚岁取《集王书圣教序》损益之,加以苍老,遂自成一家。"(明

王世贞《艺苑卮言》)文徵明与祝允明、王宠同为明代中叶书法中兴之三大家,但亦有人评其书活泼不足。

文徵明也是一位将精神寄托于佛教的士大夫,他自称奉佛弟子,好与佛门禅林中人(如高僧立庵)交游。他淡于利禄功名,其弃俗出尘之心与禅是相通的。晚年家居,潜心书画诗文,其作品常常渗入佛门寂趣和禅林清幽之意味。文氏喜欢写经,以温纯精绝的小楷书写《金刚经》、《心经》和《观音颂》等,为时人所重,善男信女得之供奉珍藏。

此《心经》墨迹为文徵明所书《心经》之一,书于他所仰慕的赵孟頫所作观音像之上方,与画图一起,珠联璧合,堪称佛教艺术之双绝。一片虔心诚意,渗透在字字珠玑的小楷之中。字体娟俊典雅,宽舒展和,流动秀劲,遒丽刚健,疏密合宜,首尾一致,见出钟繇、二王笔意,有金声玉润之感。

二十三、明王问《慧山寺示僧诗》

《慧山寺示僧诗》(图七十一),行书(一作行楷),纸本墨迹卷,故宫博物院藏。署款"仲山王问书于来凤堂",款下钤朱文"王氏子裕"等印。卷后附万光炜题跋一则。无书写纪年。此帖纵为31.4厘米,横为764.5厘米,凡九十九字。

王问(1497—1576),字子裕,学者称仲山先生,无锡(今属江苏)人。明世宗嘉靖十七年(1538)进士,授户部主事,曾擢广东按察使佥事。据史籍记载,以孝行名。官南漕时,问迎其父,因其父王泽不欲远行,乃绘扇三十柄,每柄书一诗,对其父云:"如儿日侍也。"后来绝意仕途,旦夕侍父。王问诗书画俱精。其画工山水、花鸟、人物,无纤细柔弱之弊,挥毫泼墨,有苍劲古朴味,率真而有天



趣,人谓“格近南宋,不入吴派”。他是一位虽生长在吴派文化环境中而自出机杼、别具一格的文人画家。逝世后其门人私谥“文静先生”。

王问的书法也属文人画家书法,无师承,贵笔从意出,风骨遒劲,厚实沉稳,论者谓其书类似米芾、黄庭坚、苏轼法。王问离开官场,晚年筑亭于太湖滨宝界山,过着隐逸闲散的生活,三年不进城,兴之所至则吟诗挥毫。此卷墨迹为王问自撰诗并书以示慧山寺僧的作品,是他与佛门友人交往的产物。诗有两首,均为五律。一为《慧山寺示僧》“绣岭白云深,连峰槲树阴。溪深不辨路,昼静每关门。渐觉桑麻长,都无人世喧。闲来理残箧,只有道书存”。一为《过谈氏隐居》“独泛子猷棹,来寻处士村。秋来苍耳径,山下古禅林。香黍分僧供,明灯见佛心。愧非玄度约,常过虎桥寻”。超然出尘、虔心向佛的情怀渗透到诗行书法之中。书体行中兼楷,字如拳大,落笔沉着痛快,转运有度,雄浑而放逸,结字奇伟,有磅礴气势。

二十四、明董其昌《罗汉赞》

《罗汉赞》(图七十二),行书,拓本,为晚明书法大家董其昌所书。

明代书坛,仿古之风很盛,书家竞相以皈依古人相标榜。明中叶祝允明、文徵明等人以鲜明创作个性的行草书一振书风之后,晚明钟爱禅宗佛理的董其昌以出于赵孟頫而富有创意的书法享誉书坛,是影响到清代的书法家。

董其昌(1555—1636),字玄宰,号思白,别署思翁、香光居士。他是华亭(今上海松江)人。家境富有,少年即负重名。明神宗万历十七年(1589)进士,选翰林院庶吉士,后累官至礼部尚书、太子

太保，明思宗崇祯九年(1636)去世后，赠太子太傅，福王时谥文敏。但明末弹词说书艺人的脚本有《民抄董官事实》(收入《昆山赵氏风满楼丛书》)，说明当时董家曾在乡里激起过民愤。

明末社会矛盾加剧，董其昌身居显赫，未免有“高处不胜寒”之感。时阉党擅权，党祸酷烈，董其昌有避祸之念，于是曾屡疏乞休告归。与此同时，其心转向信佛参禅。明末陈继儒《容台集叙》谓董其昌“独好参曹洞禅，批阅永明《宗镜录》一百卷，大有奇怪。”董氏读五代北宋之际永明寺高僧延寿(永明法师)《宗镜录》而豁然有悟。他的参禅又与庄学相渗透，一方面是“游戏禅悦，视一切功名文字，黄鹄之笑壤虫而已。”(《无声诗史》)，一方面是“通禅理”(《明史·文苑传》)而以禅学论书论画，甚至将自己画斋以“画禅室”命名。

董氏书画理论深得禅学神髓。他论临帖以《五灯会元》卷五药山看经公案为譬喻，强调应当如禅之不执死法。他论书法以及文学、绘画，主张以“淡”为宗。曾说：“余于虞、褚、颜、欧，皆曾仿佛十一，自学柳诚悬，方悟用笔古淡处。自今以往，不得舍柳法而趋右军也。”(《画禅室随笔》)并且说“淡乃天骨带来，非学可及”(《容台别集》)。又自《楞严经》八还义悟得书家要还其真心之本妙明净之面目，认为“书家妙在能合，神在能离”(《画禅室随笔》)，要学古而能变。他以禅学论画学，提出“画分南北二宗”说，以禅家有南北二宗为譬喻，将唐以来的山水画家及其作品，分成以李思训父子为首的北宗着色山水一派，和以王维为首的南宗水墨渲淡一派，并推崇“南宗”为正脉(见《画旨》，此说亦见莫是龙《画说》)。

董其昌是明末首屈一指的书法家、画家和鉴赏家，虽有人评说他创作成就不及其理论，但其艺术风格流风被及清代。他的绘画以山水见长，上承董源、巨然、米芾、米友仁，宗法黄公望、倪瓒，画风古雅秀润、烟云流动，成为“华亭(松江)派”的代表。其书法博采



晋唐各家,初学颜真卿,又改学虞世南,并柳宗元等,渐觉唐书不如魏晋,转仿钟繇、二王,并参酌李邕、杨凝式、米芾笔意。董氏善学,不显痕迹于点画之间,潇洒生动,讲究笔致墨韵,自成一家,在晚明与元代赵孟頫齐名,几夺其席。又与邢侗、张瑞图、米万钟合称"明末四家"。其佛书遗迹有楷书《弥陀经册》,白镜面笺本,乌丝栏,十一页,今藏故宫博物院;行书《罗汉赞》石刻拓本;楷书写经《金刚经》;行书《菩萨藏经后序册》,纸本,六开十二页,今藏台北故宫博物院,等等。

董氏《罗汉赞》较好地体现其书法观和以禅入书的特点。书中似有二王和米芾笔意,细察又不见踪影,乃融进书者有创意的笔墨之中。董氏以行、楷见长。此行书兼有楷意,寓刚劲于放逸之中,清润淡雅,自然而有天趣,见出其对真心真性的追求。

二十五、明孙慎行《佛家语》

《佛家语》(图七十三),行书(一作行草),纸本墨迹屏条,江苏常州市博物馆藏。无纪年。此佛家语共八屏条,每幅纵为 164 厘米,横为 36 厘米。曾为刘国钧收藏。

孙慎行(1565—1636),字闻斯,又字淇澳,武进(今属江苏)人。其外祖父是明代著名散文家唐顺之(1507—1560),孙氏从小受其影响,博学强记,工诗善文,文学修养颇高,并以此融入其书法,使之颇具文人气。明神宗万历二十三年(1595)进士,授职编修。累官至礼部尚书。

行书《佛家语》屏条系孙氏晚年作品,代表了他风格成熟时期的水平。屏条书"身从无相中受生犹如幻出诸形象幻人心识本无罪福皆空无所住起即此身心是幻生罪化之中无罪福……",禅机妙

语,直指本真。此书法行中寓有草意,字不联体。率真随性,点划自然,潇洒中寓朴厚沉着,宽博健伟,可看出其师法黄庭坚、李邕,又受颜真卿、柳公权影响的书风特色。他不拘成法,创造自己痛快而沉着的风格,与书法的内容涵义取得了很好的统一。

二十六、明张瑞图《心经轴》

《心经轴》(图七十四),行楷,纸本墨迹轴,上海博物馆藏。此轴书于明熹宗天启七年丁卯(1627)二月,末识"果亭山人瑞图和南"。纵为124.2厘米,宽为30.2厘米,凡六行,共二百九十二字。

行轴作者张瑞图与董其昌、邢侗、米万钟一起被称为书法史上所谓"明末四家"。张瑞图(? —1644,一作1570—1641?),字长公,号二水,别号果亭山人、芥子居士、平等居士,尝筑室白毫庵,称白毫庵道者,泉州晋江(今属福建)人。明神宗万历三十五年(1607)进士,殿试一甲第三名及第,授编修,累官至礼部尚书,明熹宗天启六年(1626)擢武英殿大学士。尝手书魏忠贤生祠碑文,入为逆案,于明思宗崇祯二年(1629)罢官。遂返归乡里,信佛教,学禅定,寄兴诗文书画,优游余生。

张瑞图工书善画。善作山水、佛像。其山水画师法元季黄公望,骨格苍劲。其书法以奇逸为格调,于钟繇、王羲之外,又得张旭、怀素、孙过庭流韵,还曾得力于苏轼书,手摹心追,得其精髓,而蹊径另辟,别具风格。论者谓其真书如断崖峭壁,草书如急湍危石。因其位高权重,书风独特,而又书迹遍布,所以一时名重。又因其书写成轴幅时如泉流下注,时人或以为将张书悬挂在室内可以避免火灾。清代秦祖永《桐阴论画》云:"相传张系水星,悬之书室可避火厄。"其书法流传到日本。传世书迹以行、草为多。



由于张氏曾经附逆阉党，人品不佳，故而后人对其书画的评价也大打折扣。但客观而论，张氏书法在晚明尚属上乘。《评书帖》云："明季书学竞尚柔媚，王（铎）、张（瑞图）二家矫积习，独称气骨，虽未入神，自是不朽。"这是比较符合实际的评论。张瑞图生活的时代，明王朝逐渐衰落并走向彻底崩溃，朝廷内部的矛盾争斗，也会使身居高位的张长公有忧恐之感。虽然他曾附逆投靠，但内心的矛盾存在着，对佛门的感情与此有关。他自称山人、居士，罢官后学禅定去俗念，都不是偶然的。

此幅《心经》行楷书于张氏受魏忠贤爱顾擢武英殿大学士的时候。自署"果亭山人"的张瑞图书写观音"照见五蕴皆空"等经文，多少可以看作其心路历程的一个记录。此轴体现出张氏书法的审美特征。小字楷书，参以行书笔意。张氏曾云："晋人楷法平淡玄远，妙处都不在书，非学所可至也。……假我数年，撇弃旧学，从不学处求之，或少有近焉耳。"又自称"以行为楷二十年"。此轴不以法度严谨为宗，不斤斤于点画结字，只求适其笔意，有疏可走马、密不透风之意，章法疏落有致。笔酣墨畅，从容不迫，于自然萧散中见拙朴天趣，在端庄宁静中显飘逸悠远，是佛教书法中个性鲜明、注重内容与形式相一致的佳构。

二十七、清邓石如《心经》

《心经》（图七十五），篆书，石刻拓本，为清代著名篆书大家邓石如所书，有扬州平山堂石刻，天津古籍书店印行的拓本缩印本。

清代书坛声势、成就总体而言不如前代。虽有初期、中期几代皇帝倡导书艺并亲自实践，但未变书法守成之势，局部的复兴也没有能蔚为风气，难以涌现炳彪千秋的大家。清初一些胜朝遗老之

书风独特者，往往因其名节、文章或丹青的声名而掩住了其书艺造诣的知名度。康熙、乾隆间书坛崇尚董其昌、赵孟頫之风气不利于革创。柔媚婉丽“馆阁体”的流行持续到乾隆之后。这些情况直到道光前后“碑学”勃兴才有所改变，而时间已经到了近代的边缘，清朝的寿命已经剩下不多了。这时，书坛以碑学代帖学，以遒劲代纤弱，开了新生面。崇“碑学”著名的书家中邓石如、伊秉绶是突出的两位，前者以篆书傲视后人，后者以隶书载入书史，皆卓有建树，光彩照人，并留下了精美的佛书遗迹。

邓石如(1743—1805)，初名琰，字石如，因避清仁宗讳，遂以字行，改字顽伯，一作完伯。因家在集贤关，当皖公山下，故又号完白山人。别号笈游道人。安徽怀宁人。幼喜刻石，能仿汉人印篆，后遇寿春书院梁巘，经介绍入南京梅衍家，留居梅家八年，得见所秘藏之秦汉以来秘府珍异金石善本，笃志临摹，寒暑无间，书法篆刻大进。后又遍游名山，广交名士，至京师曾受到大学士刘镛、副都御史陆锡熊赏识，又尝为兵部尚书湖广总督毕沅幕下。暮年得遇包世臣，以其为平生能真知其书者。

完白山人是一位著名的书法家，也是篆刻家。虽偶受于官吏，终以书篆自给为主，自号道人、山人，透着一股超然的逸气。精四体书，尤长篆书。其篆书得力于秦汉碑篆，李阳冰《城隍庙碑》、《三坟记》，又上溯史籀，并旁搜三代钟鼎、秦汉瓦当，参其体势笔意，纵势博取，融汇众长而自成面目，以沉雄博大、朴厚豪迈为格调，一洗拘谨刻板之习气。其隶书也从汉碑入手，博采众长，自成格调，古茂浑朴，遒劲多姿。他使篆隶互相渗入，用篆书笔法写隶，在篆书中融入古隶意，这在历代书家中也是独特的。包世臣曾评完白书：“篆法以二李(李斯、李阳冰)为宗，而纵横阖辟之妙，则得之史籀，稍参隶意，杀锋以取劲折，故字体微方，与秦汉瓦当额文为尤近。其分书则遒丽淳质，变化不可方物，结体极严整，而浑融无迹，盖约



峄山、禅国山之法而为之。”(《艺舟双楫》)赵之谦的结论是:“国朝人书以山人为第一,山人书以篆为第一。”而康有为也对邓石如的篆书推崇备至,评曰:“怀宁集篆之大成”,能“上掩千古,下开百代。”(《广艺舟双楫》)邓石如的篆刻得力于书法,熔苍劲清俊于一炉,世称“邓派”。

篆书《心经》乃邓石如篆书代表作之一。邓氏传世佛书很少见,此为难得之书迹。观此刻经可见,此篆书同样是笔笔从隶出,一点一画,用笔自由,若奋若博,豪迈奔放而又骨气丰匀,沉雄朴茂,有沉稳内张之气度,实在是臻于妙境的佳制。

二十八、清伊秉绶“栢庵”二字

“栢庵”二字(图七十六),隶书,纸本墨迹。行草署款“云江六兄主讲属(嘱)汀州伊秉绶,嘉庆十一年腊月”,其中“秉绶”二字合为一字,别有情趣,这是伊秉绶惯常款书方式。清仁宗嘉庆十一年即公元1806年。款下有“墨卿”朱文方印等钤记。

伊秉绶与邓石如可以称得上是清代书坛双峰并峙的两位大家,前者的贡献主要在隶书,而后者则为篆书。康有为有言:“集分书之成,伊汀州也。”(《广艺舟双楫》)伊秉绶(1754—1815),字组似,号墨卿、默庵,汀州(今福建长汀)人,人称“伊汀州”。清高宗乾隆五十四年(1789)进士,授刑部主事,迁员外郎,后官惠州知府、扬州知府。为政至廉,博学笃实,创丰湖书院。

汀州工诗词古文,善书。行草书师法李东阳,上溯颜鲁公。尤精分隶,宗《吊比干文》,博采秦汉古隶多家,深得其遗法,又能脱去前人窠臼,自出新意。其隶书博厚沉实,醇古壮伟,乃隶书发展的一个里程碑。清代焦循赞其德行、书法曰:“公之起居言笑,蔼然君

子儒也。时濡墨作隶书如汉魏人旧迹。”(《雕菰集》)其书出入秦汉,故仿佛铮铮有金石声。清代蒋宝龄《墨林今话》认为伊氏“以篆隶名当代,劲秀古媚,独创一家”。而何绍基诗赞伊秉绶:“丈人八分出二篆,使墨如漆楮如简。”(《东洲草堂诗集》)

题额隶书“柘庵”二字充分具有伊氏“以其八分为真书”、“瘦劲独绝”(康有为《广艺舟双楫》)的特征。运笔圆厚沉稳,结体开张,于端严方正中见险绝奇崛。人称“墨卿遥接汉隶真传,能拓汉隶而大之,愈大愈壮”(赵光《退庵随笔》),于此可见一斑。

二十九、清赵之谦“阿弥陀佛”四字

“阿弥陀佛”四字(图七十七),篆书,纸本墨迹。下有自跋五十五字,楷书参有隶意,落款“悲盦居士”。

赵之谦(1829—1884),初字益甫,号冷君。后改字㧑叔,号悲盦,别号憨寮、无闷、铁三、梅盦,会稽(今浙江绍兴)人。清文宗咸丰九年(1859)举人,尝主修《江西通志》,历官江西鄱阳、奉新、南昌等县知县。

赵之谦学贯古今,诗词文章、书画篆刻无一不精。书法则篆隶楷行皆擅长。初学颜真卿,兼习南北二派,又悟书画一体之义,后从包世臣、张琦论著,参悟邓石如“万毫齐力”之法,于是专工篆隶,受邓石如影响很大,并参以六朝造像题记、佛寺碑铭,别树一帜。其作魏楷有别趣,寓刚健于妍丽之中,为清季书坛书宗北魏之杰出代表。又以魏碑笔势写行书,气机流宕,变化多姿。赵之谦的篆刻糅合浙、皖二派之长,又取法秦汉钱币、镜铭、碑版等篆字,卓而不群,自创一体,以浑朴秀劲为其风貌,创“赵派”,并首创印侧刻画像之方式。画则开清末写意花卉蔬果之新风。



篆书“阿弥陀佛”四字非赵之谦闲暇偶作，乃是他发自内心佛教情结的艺术结晶。赵氏自题：“常依江居士沅法日诵阿弥陀佛。壬戌十二月，在海上遇风，舟几覆，诵佛号满万声，波平浪息。佛徵应此为最显。稽首皈依，书以祈报。”可知赵之谦也是一位虔诚的佛教信徒。据佛典，阿弥陀佛为西方极乐世界的教主，又称“接引佛”，能接引念佛人往生“西方净土”。当海难即将发生之际，诵“阿弥陀佛”之佛号而终于逢凶化吉，这使得赵之谦更加笃信佛教。一幅书法，既是艺术佳制，又是作者内心世界变化的忠实记录。题跋以糅进古隶的楷体书写，闲雅精熟，婉转流畅，有北魏遗风。篆书“阿弥陀佛”四字，参以隶意。用笔坚实，逆入平出，使转自然。结体上紧下松，有中心紧密而向外开张之势，能含能拓。配以题跋文字，整幅书法富有大小、疏密、虚实变化，而又端严匀稳，典雅和谐，并有博大沉雄之气派。

第六章　僧人书法代表作品述评

一、隋释智永《真草千字文》

《真草千字文》(彩图二十九),纸本册装,日本藏墨迹本。此法书墨迹本传为中国陈隋间高僧、著名书法家智永所书,为中国书法史上经典名作之一。凡二百零二行,满行十字,首二行漫漶,中间有四字残缺,其余均完好无损。共一千余字,编成四言文章。正草二体。据史籍记载,释智永曾书写《千字文》达八百本之多。今传世主要有两种:一为墨迹本,自唐时流入东瀛,原为谷铁臣旧藏,后属小川为次郎。此墨迹本后面有杨守敬(曾于清德宗光绪六年至十年即公元1880—1884年充驻日本钦使随员)和内藤湖南题跋。不避隋唐帝讳,又有数字与唐以来传本不同。书法雅有六朝遗韵。此本被认为是智永真迹,但亦有论者杨守敬等持有异议,认为系唐人临本。一为石刻本(图七十八),为宋代薛嗣昌根据长安(今陕西西安)崔氏所藏真迹,于宋徽宗大观三年(1109)摹刻于石,世称"关中本",今存西安碑林。据《金石萃编》,帖共八石,石高八寸(约合26.7厘米),宽二尺四寸(合80厘米)。凡二百零二行,满行十字,其中避唐讳,"民"、"基"等字缺笔。后面有薛嗣昌题跋,末尾署"侄方纲摹"。明代万寿国藏本,后面有李日华、许光祚、董其昌题跋,



为《宋拓薛刻本千字文》。此外还有《墨宝轩帖》刻本(据传据明代宁王府旧藏释智永真迹摹刻,但有人疑为据后人临本刻印),《群玉堂帖》刻本,《过云楼帖》刻本和《战鸿堂帖》刻本等。

释智永为中国僧侣书法家中最伟大的代表之一,是里程碑式的书僧。释智永(生卒年岁不详),俗姓王,名法极,山阴(今浙江绍兴)人。传为王羲之七世孙,右军第五子王徽之的后代。少出家,与其兄孝宾俱舍家入道,住会稽嘉祥寺,即王羲之故宅,后来梁武帝赐寺号为永欣寺。释智永通《般若》、《法华》诸经,好禅寂,人称"永禅师"。近百岁乃圆寂。

智永禅师精研书法,传家法,"远绍祖风,兼备诸体"(清冯武《书法正传》),尤工真草。据传,释智永数十年间天天工书不辍,所用毛笔锋秃废弃,所退之笔头置于可受一石余的大竹簏,竟盛满五个竹簏,作铭埋于土中成为一坟,号"退笔冢"。由于其书艺超群,声名远播,求书者盈门,以致住处门限几被踏破,不得不包裹以铁叶,人称"铁门限"。其弟子中名垂书史者也不少,有僧人智果、释述、释特、辩才和在家人、书法大家虞世南等。

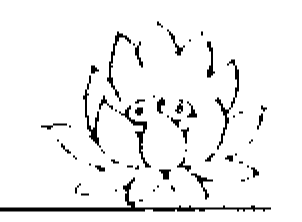
在中国书法发展史上,释智永的烜赫地位主要是基于其两项贡献:其一是发"永字八法"之旨趣,传至隋唐,远及当世。"永字八法"乃以"永"字八笔为例来归纳书法点画用笔的基本方法,其肇始有多种说法,但看来在释智永之前,包括其远祖王右军在内已有人作过归纳的尝试,崔瑗、张芝、钟繇、王羲之等人为释智永铺筑了先路,而由他"发其旨趣,授虞秘监世南,自兹传授遂广彰焉。"(宋陈思《书苑菁华》卷二《永字八法》)其二是以精妙的书法写《千字文》。他的楷书脱"隶味",弃"媚"法,沉稳而清雅,点画有韵味。他的草书入妙品,为后世学草的宗范。历代名家评智永书法的很多,大多赞誉备加。例如苏轼评其书"骨气深稳,体兼众妙,精能之至,反造疏淡。如观陶彭泽诗,初若散缓不收,反复不已,乃识其奇趣"(《苏

东坡集》前集卷二十三《书唐氏六家书后》)。不但概括了释智永南方书法的审美特点,而且实际上也揭示了释智永法书中的禅寂境界。他以精熟过人的书法,闭户书写《千字文》八百本,分赠浙东诸寺,供僧徒习文之用,开后代书家爱写《千字文》风气,使它的影响更大。释智永《千字文》为存世最早之千字文法书。

此《真草千字文》乃今人可睹之释智永唯一墨迹。行笔柔中含刚,起止提按映带有法。宋代米芾《海岳名言》评曰:"智永临集《千文》,秀润圆劲,八面俱备。"清代何绍基《东洲草堂金石跋》中也说:"智师《千文》,笔笔从空中落,从空中住,虽屋漏痕,犹不足以喻之。"观照此册,可见出永禅师书法"瑶台雪鹤,高标出群"(明解缙《春雨杂述》)的风神。

二、唐释怀仁《集王羲之书圣教序》

唐释怀仁《集王羲之书圣教序》(图七十九),亦称《集王羲之书三藏圣教序记》,行书,陕西博物馆藏宋拓本。此碑立于唐高宗咸亨三年(673),文林郎诸葛神力勒石,武骑尉朱静藏镌字。碑额刻有七佛像,故又称《七佛圣教序碑》。原立于长安(今陕西西安)弘福寺,现存西安碑林。据《金石萃编》载,此碑通高九尺四寸六分(约合 315.3 厘米),宽四尺二寸四分(约合 141.3 厘米)。碑文凡三十行,每行八十五字或八十六字不等。传世宋拓本多种。一为崇禹舲藏"墨皇"本,有崇氏及何绍基等人题跋,今藏天津艺术博物馆。二为周文清藏本,有董其昌、铁保、何绍基、周寿昌等人题跋,今藏上海博物馆。三为翁跋本,有清人伊秉绶、翁方纲等人题记,今藏上海图书馆。四为明刘正宗藏本,五为明库装本(有董其昌、郭尚先等人题跋),今均藏陕西博物馆。六为南海筠清馆藏本,有



明晋王府印和姜宸英、翁方纲、吴荣光等人题记。七为王澍跋本，有王澍、韩逢禧、王国维等人题记。八为刘铁云藏本，有董其昌、刘铁云跋。九为整幅宋拓本，公元1972年发现于西安碑林石缝间。据上述种种拓本，又有许多珂罗版、石版印本和影印本流传。

释怀仁(生卒年岁不详)，唐初高僧，太宗时住长安(今陕西西安)弘福寺。善文工书，是中国书法史上继释智永之后又一位杰出的佛门书法家。他“积年学王羲之书，其合处几得意味。若语渊源，故未足以升羲之之堂，然点画富于法度，非初学所能到”(明陶宗仪《书史会要》卷五)。释怀仁的贡献集中在奉敕集右军行书为《大唐三藏圣教序》。

《大唐三藏圣教序》是唐太宗李世民为赴天竺取经归来玄奘法师翻译的佛经所撰写的序文，文中以“圣教”、“真教”尊称佛教，赞玄奘法师“多怀贞敏”、“早悟三空”，称他为“法门领袖”。高宗李治为太子时又撰《述三藏圣教序记》。唐初将《圣教序记》书丹勒石，存有多种。除了释怀仁集王书之外，还有褚遂良楷书石刻(世称《雁塔圣教》)，王行满楷书石刻，褚遂良楷书临本(一说为褚氏的别写本)石刻等，均有碑石及拓本传世。其中惟有释怀仁集王书是行书，是碑刻中集书之独创，首开“集王”之例，虽较雁塔褚书晚十九年，但多《文皇答敕》、《皇太子栈答》和《般若波罗蜜多心经》。

释怀仁这件佛书工程历时二十五年乃成。“唐文皇制《圣教序》，时都城诸释委弘福寺怀仁集右军行书勒石，累年方就。逸少真迹，咸萃其中”。(宋周越《古今法书苑》)自唐太宗贞观二十二年(648)至唐高宗咸亨三年(672)，释怀仁从唐内府所藏王羲之遗墨中集字，巧妙地安排起来，大的缩小，小的扩大，找不到的字则将有关偏旁点画拼合而成，力求保持原书风貌，在高宗朝刻石立碑。因此碑系由王右军真迹中直接摹出，更多地保持原字的审美特征，故而高雅整练，用笔清劲，点画多姿，体态妍美，选排精妙，乃后世习

行书之楷范,也为极富宗教文化价值和艺术价值的佛书精品。清代刘熙载评曰:此碑“古雅有渊致”。(《艺概·书概》)康有为称之“位置天然,章法秩理,可谓异才”(《广艺舟双楫》)。此碑为中国书法史上备受赞誉推崇的杰作。

自从此碑开集王书先声,继起者代不乏人。择其与佛教文化有关的著名者有:唐代释大雅集王羲之行书为《兴福寺碑》(又名《镇军大将军吴文残碑》,俗称《半截碑》),田名德集王羲之行书为《清净智慧观身经铭》,唐玄序集王羲之行书为《新集金刚般若波罗蜜经》等(一说唐代集王书者有十八家);宋代释静万集王书为《慈云寺碑》,释怀则集王书为《摄山栖霞寺碑》等。受集王书影响,后来也有人集他家书成佛教书法的,像金代的《集柳公权书沂州普照寺碑》(又名《琅玡碑》)就是。

三、唐释法藏《与义想法师手书》

《与义想法师手书》(图八十),行书墨迹本。

释法藏(643—712),为佛教华严宗(即贤首宗)实际创始人,被尊为华严宗三祖。俗姓康,字贤首,或号“贤首大师”,复号“康藏国师”。祖居西域康居,后迁长安(今陕西西安)。早年开始崇佛,十七岁从云华寺释智俨(云华尊者)学《华严经》,曾经参与玄奘译场,后因志趣识见不一而离开。唐高宗咸亨元年(670)武则天舍住宅为太原寺,度僧,他出家受沙弥戒。宗奉《华严经》而创立新宗派。武则天万岁通天元年(696)受诏讲《华严经》,据说“感白光昱然自口而出,须臾成盖”,武则天闻知,赐号“贤首戒师”。此后专心从事《华严经》之解说、著述和登座讲新译《华严经》,其学说深为武则天赏识,特下敕褒奖。唐睿宗景云元年(710),为睿宗主持受菩萨戒,



被赐“国一”号。圆寂后被谥“鸿胪卿”。生前尝讲《华严经》三十余遍，著述甚多，大多与《华严经》有关，故人称“华严和尚”。释法藏于讲经弘法之余暇，颇好工书，擅行体，艺术造诣不俗，当与其大量的佛教著述活动有关，其法书中透出超远出尘意境。

《与义想法师手书》乃释法藏写给他的同学新罗（朝鲜古国）高僧义想（通常作“义湘”）的手札，言及播扬华严宗之事。释义湘（625—702），唐代入华求法之新罗僧人，海东华严宗初祖。俗姓金，二十九岁（一说二十岁）出家。后慕唐僧玄奘、窥基之名，于唐高宗永徽元年（650）独入唐土，后入终南山，师从释智俨学《华严经》，与释法藏同学。返国后弘扬华严宗旨义。此手书用笔流畅，轻转重按，富有变化。结构精巧，布白完美，笔法清丽，浓纤间出，风神洒落，有“不知其然而然”之天趣神韵。

四、唐释怀素《自叙帖》和《食鱼帖》

《自叙帖》（彩图三十），狂草，纸本墨迹卷，藏台北故宫博物院。为唐代草书大家释怀素于唐代宗大历十二年（777）所书的草书法帖。此帖纵为28.3厘米，横为755厘米。凡一百二十六行，每行字数不一，共六百九十五字。首六行早损，为北宋苏舜钦补书。帖前有明代李东阳篆书引首“藏真自序”四字。帖上有书者所署纪年大历丁巳冬十二月廿八日。帖后有南唐升元四年（940）邵周、王□□重装题记，并有宋代杜衍、蒋之奇、苏辙、蒋璨、曾纡公、徐之行、赵令畤，明代吴宽、李东阳，清代高士奇等人题跋，宋代苏耆、李建中、邵䶮、富直柔等人观款。另外还有明代文徵明跋语、文彭释文，均系墨拓。此卷原由南唐内府收藏，北宋归苏舜钦祖父苏易简，南宋时在吕辩老处，元时传承不详，明代递经徐文靖、吴文甫、

陆深、严分宜、文徵明、项元汴诸家收藏，清代先后为安岐和清内府收藏。此卷刻本有数种。

《食鱼帖》(图八十一)，又称《食肉帖》，纸本墨迹本，藏青岛市博物馆。传为怀素所书，或疑为古摹本。无书写年月，有署款“怀素藏真白”。帖本凡八行，共五十六字。帖前有米汉雯题引首“翰珍”，前隔水上有“唐怀素草书食鱼帖”小楷标识。卷中有宋、元、明以来鉴藏印多枚。后隔水上有元赵孟頫、明项元汴等鉴藏印。帖后有宋代吴喆、清代何元英跋语。此帖曾经宋、元、明、清诸收藏家递藏。

释怀素(725—785，或作 737—799)，字藏真，俗姓钱，长沙(今属湖南)人。唐肃宗上元三年(762)诏住西太原寺。他是“大历十才子”之一钱起的侄子，是中国僧侣书法家中最负盛名的圣手大师。据其《自叙帖》中所述，他“幼而事佛，经禅之暇，颇好笔翰，然恨未能远睹前人之奇迹，所见甚浅。遂担笈杖锡西游上国，谒见当代名公，错综其事。遗编绝简，往往遇之。豁然心胸，略无疑滞。鱼笺绢素，多所尘点，士大夫不以为怪焉”。

释怀素工书，留下许多故事佳话。南宋陈思《书小史》称：“怀素疏放，不拘细行。”因家贫无纸可书，“尝于故里种芭蕉万株，以供挥洒”；“书不足乃漆一盘书之，又漆一方板，书至再三，盘板皆穿”。人称其家为“绿天庵”。他精勤学书，秃笔掩埋成冢，如同释智永。他观夏云多奇峰，又观壁拆之路，心有所悟，融入草书，愈见自然。他又好饮，酒酣兴发，运笔似急风骤雨，飞动圆转，人称“狂草”。与草书大家张旭齐名，为有唐一代草书鼎峰人物，并有牢笼百代之影响，世称“颠张醉素”或“张颠素狂”，而“张妙于肥，藏真妙于瘦”(宋黄庭坚《山谷题跋》)。在当时及其后历朝历代盛赞怀素者难以尽列。例如唐吕总《续书评》称怀素草书“援毫掣电，随手万变”。宋人董逌形容怀素作书：“当其手笔调和时，忘神定气，徐起而视，所

向无前”,“怀素气成乎技者也!”又曰:“书法相传,至张颠后,则鲁公得尽于楷,怀素得尽于草。”(《广川书跋》)《宣和书谱》对怀素草书的评语是“字字飞动,宛若有神”,“状其势以为若惊蛇走虺,骤雨狂风,人不以为过论”。明人王世贞语:“藏真书虽从二张草圣中来,而结法极严谨密微有不可识者,或从心时,波磔不应手也。”(《弇州山人稿》)怀素草书尤以刚猛之气胜过前人,其晚年书复趋平淡。

作为佛门中人,怀素以诵经参禅为本务。而他生活的时代正是禅宗六祖慧能法嗣南岳怀让和青原行思之禅学兴盛的时代。他不是一味沉溺于佛经佛事,而在余暇工书,又不是一味追求艺术。他抒写性情,又不以感情渲泄为宗。他忘怀遣虑,率性任真,超然出尘,傥荡自然,一寄于书,于书艺中明心见性,造成意趣幽渺的禅的境界,一种禅宗所追求的真正个性解放、心灵自由和自我实现的境界。这种浓烈而又冷静的超然感情,通过细劲瘦削,有如行云流水、凤态龙姿般飞动之美的笔法表现出来。宋代大觉禅师跋怀素草书《佛说四十二章经》说得清楚:怀素书“妙绝今古,落笔纵横,挥毫电掣,怪雨狂风,随手变化,隐见莫测”,“有清逸瘦劲通神之妙,如青莲花开向笔端,此亦书中第一义也,非师之廓然无圣,何能至此乎?”这一论肌浃髓的评语,其实适合于怀素的几乎全部代表性书法。

今人得见的怀素书法很多,除了佛教写经《佛说四十二章经》以外,还有《自叙帖》、《论书帖》、《食鱼帖》、《千字文》、《律公帖》、《苦笋帖》、《自咏诗》、《东陵圣母帖》、《寻道帖》、《贫道帖》、《秋风辞》、《早春诗》等等,都是中国佛教书法珍贵遗墨,中国书法宝藏之一,且为自唐代至今学草书的重要范本。其中有的法书是否怀素亲笔真迹尚有歧说,但无疑是至少在相当程度上保留有藏真书之风神,而较为可靠的怀素墨迹本则是《自叙帖》、《苦笋帖》和《论

书帖》。

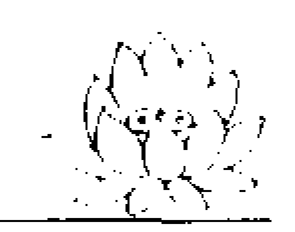
《自叙帖》的内容为怀素自叙其学书经历。首段为颜真卿《怀素上人草书歌序》,后段摘述当时士大夫对他书法从形似、机格、疾速、愚劣四方面的评说及赞颂。用笔刚劲有力,宛转自如,结体富有变化,书风奔放畅达,洋溢勃勃生机,又有"散僧入圣"之境界。此为怀素四十一岁盛年时狂草力作。草中融有篆意。

《食鱼帖》传为释怀素尺牍,字数不多,自叙自长沙(今属湖南)到长安(今陕西西安)饮食习惯的改变和久病不能多书的情况。笔法流转灵活,结构舒畅,高华圆润,一气呵成。苏轼《唐怀素草书食鱼帖跋》云:怀素"能自誉,观者不以为过,信乎其书之工也。然其为人傥荡,本不求工,所以能工如此,如没人操舟,无意于济否,是以复却万变而举止自若,近于有道者耶? 今观此帖,有食鱼食肉之语,盖傥荡者也。至于行笔遒劲,如屋漏,如屈铁,非工其能如是乎?"既食鱼肉,公然举以向人,可见胸中无讳吝,超然出尘,故而书法超妙入神。

五、唐释高闲《千字文》

《高闲草书千字文》(图八十二),纸本墨迹本残卷,上海博物馆藏。此草书法帖纵为30.8厘米,横为331.3厘米,仅存后半部分"莽"字以下五十二行,凡二百四十三字。前半缺佚部分,曾由元代书法家鲜于枢补书,今无存。

释高闲(生卒年岁不详),乌程(今浙江湖州)人。于湖州开元寺出家为僧。为唐代著名草书大家之一。据宋赞宁《宋高僧传》卷三十《释广修传》载,释高闲在唐宣宗振兴佛法时,被召入御前挥写草书,赐以紫袍,加"十望大德"号。后与著名文学家韩愈交往,韩



作《送高闲上人序》赠之曰:“往时张旭善草书……今闲之于草书,有旭之心哉。”高闲书法的另一个师承之源是怀素。宋陈思《书小史》云:“高闲善草书,师怀素,深穷体势。”释高闲出于张、素而能化之,形成自己的艺术个性。他流离颠沛喜怒忧悲必于草书发之,所以变化多姿如鬼神不可端倪。“神采超逸,自为一家,盖得韩退之序,故其名益重”(宋叶梦得《石林避暑录话》卷三)。

其书存世甚少,此《草书千字文》墨迹残卷便显得尤为可宝重。从残卷中可以见出释高闲书“矩矱森严,意度飘逸”(明杨士奇《东里续集》)和“随步置履于旭之境”(宋董逌《广川书跋》)的特点。其草书之中带有行书意趣。对于释高闲书法,也有人认为略少含蓄之趣。

自从释智永领其先,后代书写“千字文”成为传统书法样式。释高闲本乃是又一位书僧的“千字文”遗墨。

六、明释守仁《上桧楼和尚诗帖》

《上桧楼和尚诗帖》(图八十三),草书,纸本墨迹卷,载《元明古德册》,美国普林斯顿大学博物馆藏。署款“京客守仁奉藁”等,有“元日早朝”、“二月二日灯下”日月款,无纪年。此诗帖纵为31.1厘米,横为62.8厘米。凡二十二行,共二百二十五字。

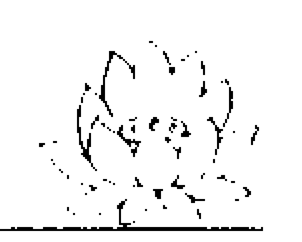
释守仁(?—1391),字一初,号梦观,或作号寄傲轩,富阳(今属浙江)人。元末明初高僧。年轻时从杨铁崖学《春秋》等经史诸书,后遭兵乱,遂出家四明山延庆寺,后住持杭州灵隐寺。明太祖洪武十五年(1382),征授僧录司右讲经,甚见尊礼,升右善世。洪武二十四年(1391),主持南京天禧寺,同年圆寂是处。释守仁力倡释、儒合一之说,善以佛教宗乘与儒家经籍理论相融合。

明刘璋所著《皇明书画史》中，附录能书会画僧人不过寥寥数人，释守仁列名其中。此书云："一初能文辞，草书宗晋，亦能篆隶。"《上桧楼和尚诗帖》乃释守仁禅心虚灵，藉诗文、书法来表达的契合杰作。此帖是释守仁书赠"桧楼和尚尊兄法师"的一件手札，书录他自己近作诗二首"用代安问"，并述及一些友情交往之事和转致问候。诗文描写明代京都元日早朝和立春日早朝的情景，并有对丰年生意的希冀期盼。其中有"缁衣朝罢从空处，携得天香满袖还"句。草书中稍带行书笔意，书风中见出晋人神韵。字体大多不作连绵体势，用笔洒脱，使转纵横，流畅自然，挺秀豪逸兼具。

七、明释德清《怀净土诗帖》

《怀净土诗帖》（图八十四），行书，纸本墨迹卷，载《元明古德册》，美国普林斯顿大学博物馆藏。有署款"天放道人憨山德清书于青莲一叶"，无纪年。此帖纵为 28 厘米，横为 52.3 厘米，帖中诗文凡八行，共八十一字。

释德清（1546—1623），俗姓蔡，字澄印，号憨山，以号行，全椒（今属安徽）人。释德清为明末佛学大师，与释紫柏、释莲池、释蕅益并称为明代四大高僧。十二岁入江宁（今江苏南京）大报恩寺为行童，十九岁受具足戒，从无极法师学经教。复从云谷参禅，得其法。后北上五台山，云游四方。得皇太后所赐《大藏经》及布金，建海印寺，任住持。又尝被诬入狱，以私造寺庙罪遣戍雷州（今属广东）。在雷州向戍卒讲佛，名动岭南。一度入主曹溪宝林寺。后遇赦，居庐山五乳峰下数年。晚年归曹溪，圆寂于宝林寺。释德清力主禅宗、华严宗二宗合一，倡禅净无别和释道儒三教归一之说。释德清诗文俱佳，善言辞辩论，妙语警句不断。黄岩陶宗仪《书史会



要》评:"德清文字妙敏,一写千言,善行、草书。"憨山曾刺血书《华严经》,其虔诚如此。

此帖正是德清法师诗书相匹配之佳制。其诗云:"苦因贪、憎爱生,乐从清净得。譬若梦中人,贵贱匪外觅。情想本无端,苦乐非预设。瞻彼晴空云,倏忽多变灭。愚者执为真,逐境劳欣戚。达人贵朗照,了罔净尘习。一悟永不迷,灵渊常湛寂。愿乘白毫光,端居极乐国。"乃述人生无常,贵贱无求,了绝尘习,涉彼净土的佛门旨义。书法字(文)从心出,富于变化,但不失法度。行书而略存草意,清劲超远,姿荣态秀,有刚柔相济风范。

八、清释今释《调木兰花慢三首》

《调木兰花慢三首》(图八十五),行草,纸本墨迹卷。署款"澹归今释",下钤"释今释印"白文方印、"澹归"朱文方印等钤印。无书写纪年。

释今释(1614—1680),俗姓金,名堡,字卫生,号道隐。披剃后法名性因、今释,字澹归,号茅坪衲僧、借山野衲等,仁和(今浙江杭州)人。明末清初学者,愤而出家的明朝遗民。明思宗崇祯十三年(1640)进士,授青州(治今山东益都)知州。不久明亡,偕里人起兵山中,投南明政权,官至兵科给事中。因论事切直,下诏狱,惨遭拷打,左腿致残。后被遣戍清浪卫(今属贵州),养病桂林,城陷遂削发为僧,永历七年(1653)投广州雷峰寺释函是(天然和尚)门下。后赴韶州(治今广东韶关)创建丹霞别传寺,名动岭南。后以请《藏经》,在经过平湖时寓居陆氏园,圆寂是处。释今释工诗词文章,善著述。释迹删称他"生平大要,多以文字而作佛事,著述数十万言,皆从般若光中流出"(参见《越秀集》)。释今释倡导释、儒合一。其

诗词文章多写亡明之痛，后遭清廷禁止。

澹归今释也是书坛圣手，擅长翰墨，尤善草书。其书《戴庵诗》后有近人汪兆镛跋记，评澹归“书法逼真米董”，发现其书与米芾、董其昌书法的内在联系。此卷墨迹让人窥见这位书僧书法的风采韵致。书体草中兼有行书意味。用笔正偏锋兼施，使转纵横，沉着痛快，转折提按，变化多姿，结体匀净，神采丰逸，而欹侧取势，雄劲倜傥，亦有李邕笔意。

九、清八大山人《行书四箴轴》

《行书四箴轴》(彩图三十一)，纸本墨迹轴。有署款“八大山人”，下有“八大山人”白文方印等钤印。此轴纵为123厘米，横为45.2厘米。凡七行，共一百八十五字。

八大山人，即朱耷(1624或1626—1705)，明宁王朱权后裔，明亡后剃发为僧历时十四年，号八大山人等。精通佛理，诗文书画皆不同凡响。据说八岁能诗，并能悬腕作米家小楷，也会治印。工书法，善行、楷、狂草，时人推崇，得之以为珍藏。八大山人怀亡国之痛、愤世嫉俗之感，佯潜于佛、道，藉书画以抒怀抱，故而别有意趣。清代著名鉴评家张庚所著《国朝画征录》评曰：“八大山人有仙才，隐于书画。书法有晋唐风格。”八大山人尝书《般若波罗蜜多心经》，行书体，流传至今，上海有正书局曾印行。

朱耷晚年寓居北兰寺，在自己编造的“寤歌草堂”终其一生。此幅行书轴便在“寤歌草堂”，以行体写劝戒文字。山人行楷取法王羲之、王献之、颜真卿，革新变化，标格独具。此轴书法行书中杂有草意。用笔拓宕开廓，流畅圆劲，刚健内含，笔势挺锐锋利。结字随意自由而不失规矩。布白稳中有破。书风遒劲圆熟，情驰神



纵,姿容多变,具有丰美率真意味和傲岸不驯情态。此为八大山人书法绝妙遗墨。其署款一如既往,以草书联缀“八大山人”四字,似“哭之”又类“笑之”。

十、近代释弘一《佛光》二字和册页

“佛光”二字(图八十六),纸本墨迹。书者自题“证无上法,究竟清凉。《严华经》句。庚午六月亡言”,下钤“弘一”朱文方印。

“不是一番寒彻骨,怎得梅华扑鼻香”(图八十七),纸本墨迹册页。自题“灵峰大师偈句岁次鹑尾亡言”,下有“弘一”朱文方印。起首钤有印佛章。

弘一法师是一位艺术奇才,又是一位佛门高僧大德。释弘一(1880—1943),俗姓李,幼名文涛,又名广侯,改名岸、叔同,号息霜,出家后法名演音,别号一音、圆音、亡言、晚晴老人等。原籍浙江平湖,生于天津。少孤,聪慧好学,新旧学俱精深,诗词书画篆刻皆擅长。公元1905年赴日留学,研习音乐、绘画及戏剧。公元1910年归国,任教于津、宁、沪、杭等地,蜚声艺术教育界,为中国最早出国学习西洋艺术并将其传入国内的先驱者之一。

公元1918年,当他三十九岁时,投杭州虎跑寺了悟大师出家,翌年在灵隐寺受具足戒。去尘远俗,潜心律藏。创“南山律学院”,弘扬南山戒律,有复兴南山遗绪之志。圆寂于福建泉州开元寺。

释弘一从小就受到过严格的书法金石艺术训练,大量临摹碑帖法书,后来又以多方面的学问和艺术修养融入其书法艺术之中,并且吸收了西洋艺术的精华神髓。晚年摒除俗念,在奉佛之余精研书法,追求醇朴自然,独出胸臆,自成格调。整体而言,其书沉厚浑圆,雍容闲适,肃穆渊静,冲融高古。他曾在给龙溪马海髯的信



札中谈到自己的书法篆刻："朽人于写字时，皆依西洋画图案之原则，竭力配置调和全纸面之形状。于常人所注意之字画笔法、笔力、结构、神韵，乃至某碑、某帖、某派，皆一致摒除，决不用心揣摹。故朽人所写之字，应作一张图案画观之，斯可矣。"叶圣陶先生曾以优美的散文笔法这样谈到自己对弘一法师书法的审美感受：法师其书"蕴藉有味"，"就全幅看，许多字是互相亲和的，好比一堂谦恭温良的君子，不亢不卑，和颜悦色，在那里从容论道。就一个字看，疏处不嫌其疏，密处不嫌其密，只觉得每一画都落在最适当的位置上，不容移动一丝一毫。再就一笔一画看，无不教人起充实之感、立体之感。""毫不矜才使气，意境含蓄于笔墨之外，所以越看越有味。"（《弘一法师的书法》）

法师书法多写佛教经典，有写经《华严经》传世。此《佛光》二字和册页，也充分显示法师晚年书法的典型风貌。《佛光》二字，看来像是楷体为主参入隶法的书体，实为其独创之融合中西艺术原则的书体书风，配以题款及钤印，整幅作品浑然一体。端庄沉稳，博大精深，均衡和谐，又似有无尽张力不断扩散开来，正如同充盈天地之间的佛光。

册页"不是一番寒彻骨，怎得梅华（花）扑鼻香"是作为灵峰大师偈句书写的。看似带有隶意的行书，其实也不可以通常之书体、笔法、结构论之。相比于《佛光》的宽博严整，这幅书法显得瘦劲清逸，姿荣态秀，与辞句内蕴的那种佛门苦修的奋斗精神和坚韧意志相契合。题款是这一作品图案画的有机组成部分，起首章也不可或缺。各部分组成一个佛理内充、形式完美的视觉形象整体。作者对西方图案画审美原则的领悟，贯注在书写、构图之中，使得法师的书法同时又具有绘画性。

第七章　其他佛教书法代表作品述评

一、六朝写经《法华经残卷》、《华严经卷第廿九》、《华严经卷第卌一》、《大般涅槃经卷第九》

有别于译经的广泛写经和受持读诵开始于魏晋南北朝时代，这是中国佛教第一个高潮当中涌现的一种重要的佛教文化现象。写经抄经的发生契机，首先并始终主要是宗教性质的。传播佛教，弘扬佛法，离不开佛教的经、律、论等典籍文献，尤其是“三藏”中的经藏部分。六朝开始大流行的佛教经典皆有明训，翻译之后又一再抄写，僧俗佛门弟子写经、持诵，都是功德无量的事情。

写经既有益于修持，本身也就是一种佛事。写经之动机固然有奉诏受命，或迫于生计佣力写经的，绝大多数却是出于传经弘法、敬奉持诵、祈福报德、赐赠布施、光大佛门等动机，即便应命佣力者，也莫不心怀虔诚。故而上至帝王贵胄，下至布衣士人，佛门内外，写经成为六朝时到处可见的佛教文化景观。从过去考古发现的写本佛经来看，时代最古的是东晋的遗存。

在这样的时代背景和社会需求环境里，一大批专门写经的书手，即所谓“经生”也就产生了。他们的情况是，往往把宗教的虔



诚,包括献身佛事的诚笃与谋生自给的欲求结合在一起,除开少数人因机遇后来被召入宫廷内府从而改变了身份地位,绝大多数人终身从事此业。留下姓名或被载入书史、文化史的经生也屈指可数,更仆难数的书手默默无闻地隐没在历史的烟云里。"经生书"大多精美,自然曾受同时代士人书法家的影响,但又自成一体。一般是小楷书写,工稳端庄,精熟匀净。书坛繁荣,佛书盛行,也使得"经生书"具有着较高的艺术性。由于写本佛经的载体一般为纸或绢素,难以长期保存。岁月兵火,使得大多数写本佛经已经荡然无存。今天残留的东晋南北朝乃至隋唐写本佛经,大多被发现于敦煌莫高窟藏经洞。它们不但有着极为重要的佛教文献价值,而且对书法美学以及文字学、音韵学、修辞学、考据学、社会学等学科,也都有珍贵的研究价值。

《法华经残卷》(彩图三十二),小楷,纸本墨迹,上有乌丝栏。纵为23.5厘米,横为41.3厘米。现藏中国历史博物馆。此写经残卷并非同一时代完成。它由十四段残经装裱而成:第九、十一、十四这三段为黄纸本,写于唐代前期;其余诸段为白纸本,写于六朝时代。各段字行数目不等。第四段背后裱衬纸上有近人吴宜常一则题跋,第九段背后裱衬纸上写有维吾尔文,第八、九两段分别有近人王树枏的题跋各一则,第十一段背后有近人宋小濂的一则题跋,第十四段背后有近人赵维熙题七律一首。残卷引首有题跋三则,分别出自近人王树枏、潘震和吴宜常之手。包首原签题为"六朝写经残卷,素文先生珍藏,晋卿题签"。图中为第二段晋人写经,系《法华经》即《妙法莲华经》卷第一,《序品》一的部分。从此残经部分可以看出晋时佛教经生书的一些特点。楷书乃由隶书发展演变而成,初见于汉末,通行于魏晋。此写经文字楷中留有隶意,带有由隶入楷的转折痕迹。用笔入笔尖锋而轻,收笔略顿而重,形成比较明显的虚实变化。横笔带有上挑的圆势。结体匀净整齐。



书风沉稳而不失秀逸。

《华严经卷第廿九》(图八十八),小楷,纸本丝栏墨迹。纵为21.2厘米,横为103厘米。现藏日本书道博物馆。此卷出土于新疆吐鲁番,后流入日本。卷末署款“梁普通四年太岁□卯四月正法无尽藏写”,是鲜见的同时署有准确纪年和书者姓名的写本佛经之一。梁武帝普通四年,即公元523年。此经卷笔法仍带有入笔尖锋、收笔重顿的特征,但对比性大多已呈减弱之势。运笔圆熟,娟秀华润又不失劲健。结体严整茂密。风格端整流利,具有刚柔相济的特点,为南朝写经楷则之一,被认为已开隋唐写本佛经书风之先河。

《华严经卷第卌一》(彩图三十三),小楷,纸本墨迹。纵为24.6厘米,横为817.5厘米。现藏故宫博物院。此写本佛经被发现于敦煌莫高窟藏经洞,为北魏纸绢本写经的典型之一。卷上留有准确的书写纪年和书手姓名,卷末署款“延昌二年岁次水巳四月十五日敦煌镇经生曹法寿所写此经成讫”。北魏宣武帝延昌二年即公元五一三年。经生曹法寿生平不详。此佛经写本所用的基本是楷体字,但隶意略存,波笔稍留有隶体笔法痕迹,部分字体略显扁平方折之态,都可让人窥见由隶至楷的演变过程。书风兼有魏碑、帖书意味,以遒健刚劲为主,而兼得俊逸圆浑之趣。笔法稳健,仍有较明显的顿挫痕迹,但已摆脱逆入平出的隶体写法。是少见的北方楷书写经真迹。

《大般涅槃经卷第九》(图八十九),小楷,纸本墨迹。纵为26厘米,横为1115厘米。现藏北京图书馆。此佛经写本也随敦煌莫高窟藏经洞的发现而重见天日。卷末署有“天和元年岁在辰巳十二月七日比丘法定发愿造涅槃经一部”。北周武帝天和元年为公元566年,在先信佛后灭佛的北周武帝宇文邕亲政、禁断佛教之前。北周写经今日尤难见到。据题记可知,此经卷为僧侣发愿弘

法的结果,无书者名款。《大般涅槃经》,略称《涅槃经》,北凉时入华中天竺僧人昙无谶译,述说佛祖临涅槃时向大众说法事,中心内容为阐述佛身常在和众生悉有佛性等。此经卷属北方楷书写经,但与北魏写本佛经遒劲淳朴书风略有差别,在流利畅达的行笔中透出沉着稳健。横笔略有波折,收笔稍作重顿,结体略显扁方、平正,书风兼有秀逸意趣。

从上述写经真迹中我们不难发现魏晋南北朝经生书一些共同的审美特征。由于内容传达的需要,时尚的标准,以及师徒传授这种教学方式,这些书法特征以不同程度保存在不同的具体时期不同书手的写本当中,而且在后来隋唐时代的经生书中依然有所显现。

二、北魏“龙门四品”

佛教造像,即开龛建寺塑刻佛像,以供观像膜拜,是佛事重点之一。北朝石刻造像规模巨大,盛况空前,造像之精美雄健,也为历代佛教造像之巅。造像铭文题记随造像而产生、发展,与造像一样产生过巨大影响。铭颂题记的书体以楷书为正宗,占了绝大多数,其次也有少数用隶书或行书,都有相当高的书法艺术水平。而书者姓名只有少数为后人知晓,这情况也与六朝经生书的情况相仿佛。

北方楷书以北碑,尤其以魏碑为代表,造像题记乃其中重要构成部分。清人阮元为北碑刚劲雄强的气骨所鼓舞,提倡北碑,继之者众,遂有清代碑学之兴。康有为对六朝造像题记进行了反复揣摩比较,得出结论说:“吾见六朝造像数百种,中间虽野人之所书,笔法亦浑朴奇丽有异态。”并且探究其书体书风的承传关系道:

"《杨大眼》、《始平公》、《魏灵藏》、《郑长猷》诸碑，雄强厚密，导源《受禅》，殆卫氏嫡派。惟笔力横绝，寡能承其绪者，惟《曹子建碑》、《佛在金棺上题记》，洞达痛快，体略近之，但变为疏朗耳。"(《广艺舟双楫》)

北魏乃北方楷书发展的主要时期，导隋唐楷法之先路。北魏碑碣、造像题记以豪放粗朴、挺脱雄强、斩刻峻拔的阳刚气派为主调，与石刻造像的拙厚瘦硬审美格调相协调，而与北朝绢帛纸楮写经的圆熟工稳、兼具遒健俊逸的那种风格又有歧异。魏碑用笔和结构均有新的创造，冲破了隶书那种以整齐安稳为主要特征的格调，追求书写的自觉自由和豪放奇伟的美。

河南洛阳龙门石窟造像乃中国著名佛教石窟造像之一，享誉天下。它兴盛于北魏孝文帝迁都洛阳(493)之后。其造像题记碑碣多达三千六百余件，其中之代表作为先后镌刻于北魏孝文帝太和十九年(495)至孝明帝熙平二年(517)的二十件精品，世称"龙门二十品"。其书体大致方劲古朴拙厚，雄强健挺多采，为北魏佛书之高峰。康有为评《龙门二十品》曰："龙门造像实为一体，意象相近，皆雄峻伟茂，极意发宕，方笔之极轨也。"(《广艺舟双楫》)这二十品中又有四件最为精彩，被奉为造像题记的菁华极品，称为"龙门四品"，即《始平公》、《孙秋生》、《杨大眼》和《魏灵藏》。所用方笔魏体楷书也是北碑楷书最有代表性的书体，纯用方笔，棱角支楞，雄强沉重，有斩钉截铁气势。而且各件不同题记的书风，又有些差别。

《始平公造像记》(彩图三十四)，全称为《比丘慧成为亡父洛州刺史始平公造像题记》，楷书阳文，故宫博物院藏旧拓本。另有北京图书馆藏旧拓本。此题记位于龙门石窟古阳洞(俗称"老君洞")北壁。这是慧成和尚为追念亡父供养佛龛而造像的题记，孟达撰文，朱义章书丹。凡十行，满行二十字，额题楷书"始平公像一区"

六字。题记文字与界格均阳刻凸起,在“龙门二十品”中是孤例,也为石刻佛书中极罕见者。题记末行有“太和□二年九月十四日”纪年月日,其中“太和”后面所泐之字,历来说法不一,《金石萃编》定为“廿”,今多从其说,则可知该题记为北魏孝文帝太和二十二年(498)完成。龙门造像题记大多未刻上书者姓名,此题记属于少数例外。笔法端庄流逸,带有侧势,字体清晰劲健而有神韵,结构多变,体势顾盼有致,配以横平竖直的周界方格,雄重遒密,颇有风骨气度。近人杨守敬云:“《始平公》以宽博胜”(《平碑记》)。康有为曰:”遍临诸品,终于《始平公》,极意疏荡。骨格成,体形定,得其势雄力厚,一生无靡弱之病。”(《广艺舟双楫·学叙第二十二》)

《孙秋生造像记》(图九十),全称为《新城县功曹孙秋生、刘起祖二百人等造像题记》,楷书,拓本。刻于龙门石窟古阳洞南壁,造讫时间为北魏宣武帝景明三年(502)。孟广达撰文,萧显庆书丹。此题记分两截刻成:上刻记文,凡十三行,满行九字;下刻题名,凡十五行,满行三十字。额题楷书“邑子像”三字,两旁各有人名。除去残缺的以外,整个题记字数将近一千字,居“龙门二十品”字数之首。笔法沉着,强劲拙健,书风雄肆,朴茂大方。所书、刻人名也拙厚耐看。有人认为记文作者很可能与《始平公》作者同为一人。

《杨大眼造像记》(图九十一),全称为《辅国将军杨大眼为孝文皇帝造像题记》,楷书,日本图书馆藏乾隆嘉庆间拓本。此题记位于龙门石窟古阳洞北壁上层。无造像立碑年月,约在北魏宣武帝景明、正始(500—508)之际,有人认为题记当刻于景明元年(500)之后,正始三年(506)之前。无撰书人姓名,或以为与孙秋生等的《邑子像》同为一人所书。题记凡十一行,满行二十三字,额题楷书“邑子像”三字。杨大眼为北魏骁将,武都(今属甘肃)人,氐族,与齐梁军队作战以英勇善战闻名,孝文帝时官至平东将军,孝明帝时为荆州(治今湖北江陵)刺史。《魏书》卷七十三有传。这是他为孝



文皇帝祈福而造像的题记。全文残缺十余字,完好者约二百四十字。结体行笔与《始平公》、《魏灵藏》、《孙秋生》有类似之处,笔画有力,横画一体丰满坚实尤有特色,结构茂密,雄浑生动,但不及《魏灵藏》严整紧密,略显放逸。康有为评其"如少年偏将,气雄力健,峻健丰伟之宗"(《广艺舟双楫》)。

《魏灵藏造像记》(图九十二),全称为《陆浑县功曹魏灵藏薛法绍造像题记》,楷书,拓本。此题记刻于龙门石窟古阳洞北壁上层。无造像时间,亦无撰书人名字。题记凡十行,满行二十三字,额题"释迦像"楷书三字。书法与《杨大眼》非常接近,据《杨大眼》推定,约刻成于景明元年(500)至正始三年(506)之间。题记铁画银钩,劲健非常,古厚整练,尤以匀整平正,突出于龙门诸品当中。不过其结体变化也是不难发现的,全题记八个"之"字无一雷同,殊见匠心。康有为在其《广艺舟双楫》中用"沉着劲重"评之,认为"若《杨大眼》、《魏灵藏》、《惠感》诸造像巨刃挥天,大力砍阵,无不以险劲为主"。

三、北齐《泰山经石峪金刚经》

《泰山经石峪金刚经》(图九十三),又名《泰山佛说金刚经》,简称为《经石峪金刚经》或《泰山金刚经》,楷书(一作隶书),故宫博物院藏清拓本。此摩崖刻石位于山东泰安泰山山腹,斗母宫东北一公里经石峪之平坡花岗岩溪床上。刻作时代和书者姓名均不详明。清代阮元断为北齐文宣帝天保(550—559)间所书。字径大小不一,大多数字纵约 35 厘米,横为 40 至 60 厘米,字大径尺,最大者近二尺。今存九百六十多字。旧拓本中以淡墨拓本为佳。

此刻石为北朝楷书杰作之一,北朝佛教榜书之宗范,被历代书

家所赞美。杨守敬《学书迩言》云："擘窠大字，此为极则。"以楷为主，得分隶遗意，并杂有篆韵。字略呈方扁状，稳重安详，古穆雄浑，朴茂刚健，具阳刚之气而又庄重内敛，识者以为其书风与佛教博大无争之义相冥合。康有为对此摩崖赞许有加，以为是"榜书之宗"，列为"妙品下"。(《广艺舟双楫》)此刻石中存有一些俗字，譬如"万"、"无"等，为六朝书法中少见，有助于研究书体的发展演变。

有论者以为此刻石与山东泰安徂徕山刻石北齐王子椿所书"大空王佛"四字书风相近，推断亦为王氏所书。也有人据笔法推测为北齐唐邕所书。此外还有北齐韦子深、北周释安道壹以及宋、元人书诸说。

四、隋《龙藏寺碑》

《龙藏寺碑》(图九十四)，全称为《恒州刺史鄂国公为劝造龙藏寺碑》，楷书，拓本。碑为隋文帝开皇六年(586)恒州(治今河北正定南)刺史、鄂国公金城(今甘肃兰州)王孝伶为劝造龙藏寺而立，在真定(今河北正定)境内，现存河北正定隆兴寺大殿内。碑末有"齐开府长兼行参军九门张公礼之□"字样，不少金石文字之著录、题跋将张公礼定为此碑的撰文并书丹者。张公礼乃北齐旧臣，进入隋朝不愿降隋，被认为有高风亮节，惜正史无传记。但也有不少人认为此碑并未刻上撰文、书丹者姓名，应属待考之列。据《金石萃编》记载，此碑通高七尺一寸(约合237厘米)，宽三尺六寸半(约合121.7厘米)。碑文凡三十行，满行五十字。有楷书题额十五字。碑阴和碑侧另有题名五列。传世墨拓本多种，一般认为拓片中最佳的是明拓"张公礼"三字未泐本。今上海图书馆藏有清代康熙时黄云跋文拓本。方岩著《校碑随笔》对此碑有考订。此碑拓有



同欣社、文明书局、文物出版社影印本行世。

隋碑乃唐代楷书集大成之先导。此碑为隋碑典范楷则，人称“隋碑第一”，一直为研究者所崇颂，被认为是楷书自南北朝至唐代两个重要发展阶段之间衍续演变过程重要的书迹实证。是碑莫友芝题跋云：“真书至初唐极盛，而初唐诸家精诣，北朝无不具有，至开皇、大业间即初唐矣。此碑置诸褚登善诸帖中，直无以别，知即所从出也。前乎此，武平六年《道兴造像记》；后乎登善，《王居士砖塔铭》，皆是一家眷属。”又评《龙藏寺碑》题额“其结体既开《伊阙佛龛》，其精悍夺人又与张神额分道扬镳”。而杨守敬《平碑记》也将此碑书法与初唐诸家相比较：“细玩此碑，正平冲和处似永兴，婉丽遒媚处似河南，亦无信本险峭之态。”先后提到了虞世南（曾封永兴县子）、褚遂良（字登善，曾封河南郡公）、欧阳询（字信本）。可知《龙藏寺碑》实乃承先启后开唐楷先声之重要碑刻。

此碑也是隋代佛寺碑铭中的精华。笔画挺劲有力，书体方整有致、遒健宽博，“无六朝俭陋习气”（王澍《虚舟题跋》），庄严肃穆，法度井然，而又内蕴韵致，兼得北楷之雄健淳拙和南楷之婀娜秀气特点。人称其高于《启法寺碑》。康有为评曰：“隋碑渐失古意，体多闿爽，绝少虚和高穆之风，一线之延，惟有《龙藏》。《龙藏》统合分隶，并《吊比干文》、郑文公、敬使君、刘懿、李仲璇诸派，荟萃为一。安静浑穆，骨鲠不减曲江，而风度端凝。此六朝集成之碑，非独为隋碑第一也。”（《广艺舟双楫》）揭示了此碑在书法发展史上无可替代的地位。“曲江”所指为唐玄宗时大臣、诗人张九龄，韶州曲江（今属广东）人，为人鲠直，曾在吏部考试拔擢人才时负评定等第重任，时称平允，并敢于评论君王得失。以此人喻碑，使人加深对碑文书风的理解。